فكر وإبداع

إصدار علمى جامعى متخصص محكم

إشراف : أ. د. حسن البندارى

الجزء الثامن والثلاثون

يناير ٢٠٠٧



رابطة الأدب الحديث

قواعد النشر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ ـ أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار ـ مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ ـ تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص.

٣ ـ يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها.

٤ ـ لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ ـ البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها ـ ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ ـ الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

تصدر عن رابطة الأدب الحديث

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس الإدارة)

أ.د حسن البنداري

* * *

الناشر: دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع

العنوان: ٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة.

البريد الإلكتروني:E.mailDarelebdaa@hotmail.com

ت: ٠٥٣٢٦٧٤٤-٠٥٣١٢٣٢١- ٠١٠٦٦٣١٥٨٤

تسعى الرابطة إلى:

- إرساء مفاهيمَ البحث العلمي.
- الكشف عن الباحثين المتميزين والمغمورين.
- تنمية قدراتهم الفكرية والبحثية .
- المشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- عقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات.
- التوفيق بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية.

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

يصدر عن رابطة الأدب الحديث

القاهرة: ٦ شارع بنك مصر

ت: ٣٩٣٤٦٩٥

رئيس مجلس إدارة الرابطة: الشاعر / محمد علي عبد العال

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة: ٣٧٥٦٢٩٩

رقم الايداع	٣٦٦١ / ٢٠٠٧
الترقيم الدولى	I.S.B.N. 977-6121-41-1

فكر وإبداع

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د حسن البنداري

القاهرة مصر الجديدة- روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات- جامعة عين شمس

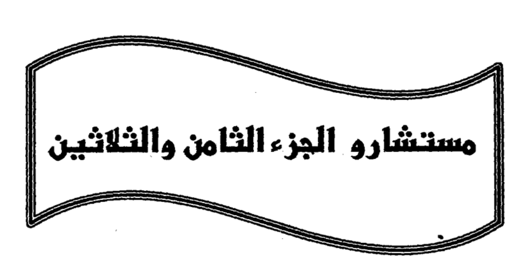
تليفون: ٥٨٥٤٦٦٢ -٥٨٥٦٦٢٣

الناشر: دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع

القاهرة مصر القديمة ٩٥٣ كورنيش النيل

ت:٥٣٢٦٧٤٤-٥٣١٢٣٢١-٠١٠٦٦٣١٥٨٤

الجزء الثامن والثلاثون يناير ٢٠٠٧



١- أ.د أحمد كشك.	١٥- أ.د علياء شكري.
٢- أ.د اعتماد علام.	١٦- أ.د علي أبو المكارم.
٣- أ.د جمال عبد الناصر.	١٧- أ.د عواطف عبد الكريم.
٤- أ.د رمضان بسطاويسي.	١٨- أ.د فاطمة عبد المجيد.
٥- أ.د زين نصار.	١٩- أ.د محمد الجوهري.
٦- أ.د سعد عبد العزيز حباتر.	٢٠- أ.د محمد حسن عبد الله.
٧- أ.د سهير فضل الله.	٢١- أ.د محمد حماسة عبد اللطيف.
٨ - أ.د شفيع السيد.	٢٢- أ.د محمد السعيد جمال الدين.
٩- أ.د صبري إبراهيم السيد.	٢٣- أ.د محمد الطويل.
١٠- أ.د الطاهر مكي.	٢٤- أ.د مكارم الغمري.
١١- أ.د طه وادي.	٢٥- أ.د منى أبو سنة.
١٢- أ.د عبد الحكيم حسان.	٢٦- أ.د نادية حمدي.
١٣- أ.د عبد السلام المنسي.	٢٧- أ.د نادية عبد العزيز عوض.
١٤- أ.د عبد المنعم تليمة.	٢٨- أ.د نفيسة عليش.

المحتويات		الصفحة
افتتاحية الجزء الثامن والثلاثين	د. حســـن البـــنداري	٧

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
افتتاحية الجزء الثامن والثلاثين
يناير ٢٠٠٧

د. حسن البنداري

بهذا الجزء الثامن والثلاثين يبدأ إصدار "فكر وإبداع" عامه التاسع؛ إذ صدر الجزء الأول في يناير عام ١٩٩٩. استطاع الإصدار منذ ذلك العام أن يسهم في إثراء حركة البحث العلمي في الأوساط العلمية المصرية والعربية، وأن يعكس مدى حرص هذا الإصدار على شغل جزء من المشهد العلمي المعاصر.

ويضم هذا الجزء ستة عشر بحثًا: ثمانية بحوث منها باللغة العربية، وثمانية بحوث باللغات: الروسية والإنجليزية والفرنسية.

وأما البحوث فهي "موقف أهل السنة من فلسفة اليونان ومنطقهم" للدكتور حسن كامل، و"التاريخ والوعي عند جادمير" للدكتورة ناهد إبراهيم، و"المطالب الثماني من السبع المثاني في إثبات النبوة" للدكتور خالد حسين، و"منهج كتابة السيرة عند بنت الشاطئ" للدكتورة فاطمة الزهراء محمد سعاد ، و"زكاة الزيتون" للدكتور سلمان نصر الداية، و"اللغة بين القومية والهوية" للدكتور عاطف إسماعيل، و"خصائص أسلوب الأداء الغناء الديني وسماته عند عبد الحليم حافظ" للدكتورة خيرية جميل، و"رهبة المسرح وأثرها على عازف الكمان" للدكتور حمدي عيد.

وأما البحوث غير العربية فمنها بحث باللغة الروسية وعنوانه "تأثير جوجول على إبداع بولجاكوف" للدكتور محمد نصر الجبالي. وستة بحوث باللغة الإنجليزية، هي: " الإمبرالية والثقافة: المسرح أداة تثقيفية فى مسرحية مصلحة بلدنا لفيرتنبيكر" للدكتورة ندا أبو السعود " و" استخدام المسرح في تعليم اللغة وسيلة لممارسة لغوية مزدوجة الأبعاد" للدكتورة سامية رشدان، و" السلطة والنوع الاجتماعي في مسرحيتي رماد إلى رماد لهارولد بينتر والمهارة لآن جليكو" للدكتورة وفاء عبد القادر، و" القصة بين همنجواى ومحفوظ قراءة بنيوية "للرجل العجوز والبحر" و"يوم قتل الزعيم" للدكتور يحيى كامل، و"القوة الماثلة للقمح دراسة لرواية فرانك نوريس "الأخطبوط" للدكتور تامر لقمان، و"العنصر التراجيكوميدى فى مسرحيتي بستان الكرز وها أنا قادم" للدكتورة وفاء عبد القادر، أما البحث الفرنسي فهو "الخطاب وعلاقات السلطة في فيلم" باب الشمس" للدكتور مها جاد الحق.

وَاللهُ تَعَالَى وَلِيُّ التَّوْفِيقِ



المادة العربية

* البحث
* المقال النقدي



موقف أهل السنة من فلسفة اليونان ومنطقهم جمعاً ودراسة

د. حسن حسن كامل إبراهيم (*)

انقسم العرب والمسلمون إزاء علوم الأوائل-أو العلوم الدخيلة وبخاصة الفلسفة والمنطق اليونانيان-فريقين: أحدهما مؤيد لها والآخر معارض. ويرجع ذلك إلى أن الفريق الأول يعتقد أنه من الممكن الاستفادة من الفلسفة والمنطق اليونانيين في فهم كثير من مسائل العقيدة الإسلامية، ومن ثم يمكن التوفيق بينهما وبين الدين.ومن هذا المنطلق " أخضع الفلاسفة – يقصد الفلاسفة المنتسبين للإسلام – كل شيء لعقولهم، وأخذوا يرسمون القواعد ويقيمون الأدلة، ويبتعدون كثيراً أو قليلاً عمًا فهمه المسلمون عن رسولهم، وعمًا استشعروه من الروح العامة للإسلام على وجه العموم. والواقع أن إقامة ما وراء المادة على العقل إنما هو شهوى أو هوى، ذلك أنه منذ ابتداء العهد اليوناني وهذا النهج من البحث في إخفاق متتابع، وفي فشل مستمر، وفي تناقض ملازم، ورجاله يناقض بعضهم البعض، ويهدم كل ما بناه الآخرون، وعلى توالى الزمن تنهار الآراء وتنشأ آراء أخر لا تلبث أن تنهار، وهكذا دواليك."(1)

ومن هذا المنطلق وجد الفريق الآخر المقابل لهذا الفريق أن للفلسفة والمنطق اليونانيين خطراً على العقيدة، ومما زاد قناعة هذا الفريق برأيه أن أقدام تلك الفئة الأولي التي انبهرت بفلسفة ومنطق اليونان انزلقت إلى الهاوية

(*) أستاذ مساعد – قسم الفلسفة، كلية البنات – جامعة عين شمس.

(1) التفكير الفلسفي في الإسلام: د. عبد الحليم محمود، ص ٤٦٥.

بسبب الاشتغال بهما. ومن هنا كان ضروريًا في رأي هذا الفريق رفضهما والعمل على الحد من انتشارهما وتداولهما في ديار الإسلام التي لا تقبل-بدون القرآن الكريم والسنة الشريفة – بديلا.

وهكذا ثار فريق من المسلمين على الفلسفة والمنطق اليونانيين، وبدت تلك الثورة واضحة عند هؤلاء المفكرين المسلمين " ممن اعتقدوا أن النبي إنما عني علوم اليونان حين سأل ربه أن يعذه " من علم ما لا ينفع فكان يعد مسلما على الحقيقة، كل من يتجنب اليونانيات معتبرا إياها خطرا على الدين، وناظرا إليها على أنها " علوم مهجورة " و" حكمة مشوبة بكفر "(٢) (*)

---

(٢) حقيقة الفلسفة الإسلامية: جلال العشري، ص ١٣٥.

(*) ورد هذا الحديث بأكثر من رواية في كتب الصحاح على النحو التالي:

- كان رسول الله صلي الله عليه وسلم يقول: " اللهم إني أعوذ بك من العجز والكسل والجبن والبخل والهرم وعذاب القبر، اللهم آت نفسي تقواها وزكها أنت خير من زكاها أنت وليها ومولاها، اللهم إني أعوذ بك من علم لا ينفع، ومن قلب لا يخشع، ومن نفس لا تشبع ومن دعوة لا يستجاب لها ".
- كان رسول الله صلي الله عليه وسلم يقول: " اللهم إني أعوذ بك من قلب لا يخشع، ودعاء لا يسمع، ومن نفس لا تشبع، ومن علم لا ينفع أعوذ بك من هؤلاء الأربع ".
- عن عبد الله بن عمرو أن النبي صلي الله عليه وسلم كان يتعوذ من أربع: " من علم لا ينفع، ومن قلب لا يخشع، ودعاء لا يسمع، ونفس لا تشبع ".
- كان رسول الله صلي الله عليه وسلم يقول: " اللهم إني أعوذ بك من الأربع: من علم لا ينفع، ومن قلب لا يخشع، ومن نفس لا تشبع، ومن دعاء لا يسمع ". ينظر الكتب الستة بإشراف ومراجعة الشيخ صالح بن عبد العزيز بن محمد بن إبراهيم آل الشيخ: صحيح مسلم، كتاب الذكر والدعاء والتوبة والاستغفار، باب ١٨ في الأدعية، حديث رقم ٦٩٠٦، ص ١١٥٠، سنن الترمذي، كتاب الدعوات، باب ٦٨: دعاء اللهم إني أعوذ بك من قلب لا يخشع، حديث رقم ٣٤٨٢، ص ٢٠٠١، سنن النسائي، كتاب الاستعاذة، باب ٢: الاستعاذة من قلب لا يخشع، حديث رقم ٥٤٤٤، ص ٢٤٣٦، سنن ابن ماجه، كتاب

لقد وجد هذا النفر من المسلمين المعارضين لفلسفة اليونان ومنطقهم أن فيهما من المفاسد والضلالات ما يجعلهم يطالبون " باستبعادها واتهام أصحابها بالكفر والزندقة. وأقرب الأمثلة على ذلك ما وجدوه في فلسفة أرسطو من مسائل تتعارض بصفة جوهرية مع تعاليم الإسلام وهي: عقيدة الإيمان بالله تعالى، والصلة بين الله والعالم، وخلود النفس."[1] ولذلك اعدها هذا الفريق من المسلمين من قبيل البدع التي نهى عنها الإسلام " استناداً إلى الأحاديث الكثيرة المذكورة في هذا الباب منها ما أمر به الرسول صلي الله عليه وسلم المسلمين "... فعليكم بسنتي وسنة الخلفاء الراشدين المهديين من بعدي تمسكوا بها وعضوا عليها بالنواجذ، وإياكم ومحدثات الأمور فإن كل محدثة بدعة وكل بدعة ضلالة ". [*]

الدعاء، باب ٢: دعاء رسول الله صلي الله عليه وسلم، حديث رقم ٣٨٣٧، ص ٢٧٠٥، سنن أبي داود، كتاب الوتر، باب ٣٢: في الاستعاذة، حديث رقم ١٥٤٨، ص ١٣٣٧.

(١) الإسلام والمذاهب الفلسفية: د. مصطفي حلمي، ص ١٠٠.

(*) ورد هذا الحديث بأكثر من رواية في كتب الصحاح على النحو التالي:

- قال رسول الله صلي الله عليه وسلم: " أوصيكم بتقوى الله والسمع والطاعة وإن عبداً حبشياً فإنه من يعش منكم بعدي فسيري اختلافاً كثيراً فعليكم بسنتي وسنة الخلفاء المهديين الراشدين تمسكوا بها وعضوا عليها بالنواجذ وإياكم ومحدثات الأمور فإن كل محدثة بدعة وكل بدعة ضلالة".
- قال رسول الله صلي الله عليه وسلم: " عليكم بتقوى الله والسمع والطاعة وإن عبداً حبشياً وسترون من بعدي اختلافاً شديداً فعليكم بسنتي وسنة الخلفاء الراشدين المهديين عضوا عليها بالنواجذ وإياكم والأمور المحدثات فإن كل بدعة ضلالة"
- قال رسول الله صلي الله عليه وسلم: " أوصيكم بتقوى الله والسمع والطاعة وإن عبد حبشي فإنه من يعش منكم يرى اختلافاً كثيراً ومحدثات الأمور فإنها ضلالة فمن أدرك ذلك منكم فعليه بسنتي وسنة الخلفاء الراشدين المهديين عضوا عليها بالنواجذ.". ينظر الكتب الستة بإشراف ومراجعة الشيخ صالح بن عبد العزيز بن محمد بن إبراهيم آل الشيخ: سنن أبي داود، كتاب السنة، باب ٥: في لزوم السنة، حديث رقم ٤٦٠٧، ص ١٥٦١، سنن ابن ماجه: كتاب السنة، باب ٦: اتباع سنة الخلفاء الراشدين، حديث رقم ٤٢، ص ٢٤٧٩، سنن الترمذي، كتاب أبواب العلم عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، باب ١٦: ما جاء في الأخذ بالسنة واجتناب البدعة، حديث رقم ٢٦٧٦، ص ١٩٢١.

ولقد رفض أهل السنة الاشتغال بالفلسفة والمنطق اليونانيين بسبب ما صدر عن بعض المسلمين من مفاسد وضلالات، أقصد بسبب ما أتى به المشتغلون بهما من آراء وأفكار تخالف الإسلام، كالجعد بن درهم (تـ ١١٧ هـ) والجهم بن صفوان (تـ ١٢٧ هـ)، اللذين أدليا بآراء تخالف الشرع الحنيف، ومنها على سبيل المثال لا الحصر إنكارهم للصفات حتى صفة الوجود؛ لأنها من صفات الحوادث " وهذه فلسفة جريئة تتعارض مع النصوص الدينية، ولا تتلاءم مع حرية الإيمان في صدر الإسلام، وكان لها أثرها فيمن حولها من محافظين ومجددين، فحمل السلف عليها حملة عنيفة، ورموا الرجلين بالكفر والزندقة "[١].

وسيتناول الباحث في هذا البحث آراء هذا الفريق من المسلمين المعارض للاشتغال بالفلسفة والمنطق اليونانيين بالعرض والدراسة، محاولاً الوقوف على الأسس التي اعتمدوا عليها في رفضهم لهذا التراث العقلي الذي أنتجته عقول فلاسفة اليونان [*].

---

(١) في الفلسفة الإسلامية: منهج وتطبيق: د. إبراهيم مدكور، جـ ٢، ص ٢٩.

(*) من الضروري أن ننبه إلى أن الموقف الرافض للاشتغال بفلسفة اليونان ومنطقهم لم يقتصر على رجال الدين فحسب بل أنه يوجد شريحة أخرى من المثقفين المسلمين عارضت بدورها الاشتغال بهما وبخاصة المنطق، ورفضت أن يكون للمنطق دورٌ في تأسيس علوم اللغة العربية وبخاصة النحو العربي. وسنذكر هنا نماذج من هؤلاء اللغويين على سبيل المثال لا الحصر:

* يشير أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (٢١٣ - ٢٧٦ هـ) إلى أن أكثر أهل زمانه اتجهوا إلى الاشتغال بالمنطق وأعلوا من شأنه في حين أنهم ولوا ظهورهم للقرآن الكريم والسنة الشريفة، وهذه الفئة من المسلمين ظنوا بذلك أنهم علماء عصرهم، يقول: " وأرفع درجات لطيفنا – يقصد المشتغل بالمنطق –... ينظر في... حد المنطق، ثم يعترض على كتاب الله بالطعن وهو لا يعرف معناه، وعلى حديث رسول الله صلى الله

عليه وسلم بالتكذيب وهو لا يدري من نقله، قد رضي عوضا من الله ومما عنده بأن يقال " فلان لطيف "... و" فلان دقيق النظر " يذهب إلى أن لطف النظر قد أخرجه عن جملة الناس وبلغ به العلم ما جهلوه، فهو يدعوهم الرعاع والغثاء والغثر، وهو - لعمر الله- بهذه الصفات أولي، هي به أليق، لأنه جهل وظن أنه قد علم، فهاتان جهالتان، ولأن هؤلاء جهلوا وعلموا أنهم يجهلون. ولو ان هذا المعجب بنفسه، الرازي على الإسلام برأيه، نظر من جهة النظر لأحياه الله بنور الهدي وثلج اليقين. " وهكذا لا ينبهر المنطقي بمنطق يونان فحسب بل أنه يطعن في القرآن الكريم ويكذب السنة الشريفة.

* يصف ابن قتيبة الدينوري المنطق الذي اعده المنطقي العلم كل العلم مقابل الكتاب الكريم والسنة الشريفة وعلوم العرب والعربية بأنه علم لجوف بلا فائدة بل أنه يضر صاحبه أكثر مما ينفعه، يقول: " ولكنه - يقصد المنطقي - طال عليه أن ينظر في علم الكتاب وفي أخبار الرسول صلي الله عليه وسلم وصحابته، وفي علوم العرب ولغاتها وآدابها، حدّ لذلك وعاداه وانحرف عنه إلى علم قد سلمه له ولأمثاله المسلمون، وقل فيه المتناظرون، له ترجمة تروق بلا معني، واسم يهول بلا جسم، فإذا سمع الغمر والحدث الغر قوله: الكون والفساد... وسمع الكيان، والأسماء المفردة، والكيفية والكمية والزمان والدليل، والأخبار المؤلفة، راعه ما سمع، وظن أن تحت هذه الألقاب كل فائدة وكل لطيفة، فإذا طالعها لم يحل منها بطائل إنما الجوهر يقوم بنفسه، والعرض لا يقوم بنفسه، ورأس الخط النقطة، و النقطة لا تنقسم والكلام أربعة: أمر، وخبر، واستخبار، ورغبة، ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب، وهي: الأمر، والاستخبار، والرغبة، وواحد يدخله الصدق والكذب وهو الخبر، والآن حد الزمانين، مع هذيان كثير، والخبر ينقسم إلى تسعة آلاف وكذا [و] مائة من الوجوه، فإذا أراد المتكلم أن يتعمل بعض تلك الوجوه في كلامه كانت وبالاً على لفظه، وقيداً للسانه، وعيا في المحافل وعقله عند المتناظرين." نستنتج من ذلك أن علوم اللغة العربية عامة والنحو العربي خاصة لا أثر للمنطق اليوناني أو المنطق الأرسطاطاليسي في تكوين قواعدها أو تأسيسها. وبالتالي ليس له نصيب من الصحة ما يدعيه أحد الباحثين أن منطق أرسطاطاليس (٣٢٢- ٣٨٤ ق. م.) له تأثير كبير في تشكيل علوم للسان العربي.

* يؤكد ابن قتيبة الدينوري على أن من يشتغل بالمنطق يصاب بالعديد من الأضرار ويبدو ذلك بوضوح عندما ينعت المنطق بالرذيلة الضارة التي يبتلي بها المشتغل بالمنطق، في حين نجد ابن قتيبة الدينوري يرى أن من منحه المولي عز وجل الإيمان والعمل بالكتاب

الكريم والسنة الشريفة – ينجو من أضرار هذه الرذيلة أعني المنطق، يقول: " فالحمد لله أعاذ الوزير أبا الحسن – يقصد أبا الحسن عبد الله بن يحيى بن خاقان وزير المتوكل الذي ألف لأجله هذا الكتاب – أيده الله من هذه الرذيلة، وأبانه بالفضيلة وحياه بخيم السلف الصالح، ورداه رداء الإيمان، وغشاه بنوره، وجعله هدى من الضلالات، ومصباحاً في الظلمات، وعرفه ما اختلف فيه المختلفون، على سنن الكتاب والسنة. " ذلك يعني أن كل من اشتغل بالمنطق اليوناني فهو ممن طبع الله تعالى على قلبه وعقله، وأن كل من اشتغل بالقرآن الكريم والسنة الشريفة وعلومهما فهو ممن رضي المولي عز وجل عنه ورزقه الإيمان في الدنيا ونفعه به في آخرته. للمزيد من التوضيح ينظر: أدب الكاتب: ابن قتيبة الدينوري، المقدمة ص ٢-٣، ٣ – ٤، ٥، تاريخ الفلسفة في الإسلام: ت، ج، دي بور، ص ٧٦.

• يذكر أبو حيان التوحيدي (٣١٢ – ٤٠٣ هـ) في مقابساته مناظرة تحت عنوان:

" المنطق اليوناني والنحو العربي

مناظرة جرت بين أبي سعيد السيرافي

وبين متى بن يونس القنائي الفيلسوف "

وتدور هذه المناظرة كما يبدو من عنوانها بين أبي سعيد السيرافي (تـ ٣٦٨ هـ) النحوي والأديب العربي ومتى بن يونس المنطقي (٣٢٨ هـ)، والمطالع لهذه المناظرة يجد أن أبا سعيد السيرافي يؤكد على عدم تأثر النحو العربي بمنطق يونان مقابل متى بن يونس المنطقي الذي يؤكد بدوره في المقابل على حدوث هذا التأثير، نجد الأول كذلك يعد اليونان مثل بقية الأمم فهم – وبخاصة فيلسوفها أرسطاطاليس – ليسوا حجة على كافة البشر، في المقابل نجد الثاني يزعم أنهم كذلك. وسنشير هنا إلى بعض نُقول من هذه المناظرة، تلك النقول التي تبين حجة كل طرف في دعم وجهة نظره في مسألة تأثر النحو العربي بالمنطق اليوناني من عدمه. قال متى: أعني به أنه آلة من الآلات – يقصد المنطق – يعرف به صحيح الكلام من سقيمه، وفاسد المعني من صالحه، كالميزان فإني أعرف به الرجحان من النقصان، والشائل من الجانح.

• فقال له أبو سعيد: أخطأت، لأن صحيح الكلام من سقيمه يعرف بالعقل، إن كنا نبحث بالعقل. هبك عرفت الراجح من الناقص من طريق الوزن ؛ من لك بمعرفة الموزون، أهو حديد أو ذهب أو شبه أو رصاص ؟ وأراك بعد معرفة الوزن فقير إلى معرفة جوهر

الموزون، وإلى معرفة قيمته وسائر صفاته التي يطول عدها، فعلى هذا لم ينفعك الوزن الذي كان عليه اعتمادك، وفي تحقيقه كان اجتهادك، إلا نفعا يسيرا من وجه واحد، وبقيت عليك وجوه – فأنت كما قال الأول – حفظت شيئا وضاعت منك أشياء وبعد فقد ذهب عليك ها هنا، ليس كل ما في الدنيا يوزن، بل فيها ما يوزن، وفيها ما يكال، وفيها ما ندع، وفيها ما يمسح، وفيها ما يحزر. وهذا وإن هكذا في الأجسام المرئية، فإنه أيضا في المعقولات المقروءة، والإحساس ظلال العقول، وهي تكها بالتبعيد والتقريب مع الشبه المحفوظ، والمماثلة الظاهرة ودع هذا، إذا كان المنطق وضعه رجل من يونان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها، وما يتعارفونه بها من رسومها وصفاتها، من أين يلزم الترك والهند والفرس والعرب أن ينظروا فيه ويتخذوه حكماً لهم وعليهم، وقاضياً بينهم ما شهد له قبلوه، وما أنكره رفضوه ؟..

- قال أبو سعيد: إذا سلمنا لك أن الترجمة صدقت وما كذبت، وقومت وما حرفت، ووزنت وما جزمت، وأنها ما التاثت ولا حافت، ولا نقصت ولا زادت، ولا قدمت ولا أخرت، ولا أخلت بمعني الخاص والعام، ولا بأخص الخاص ولا بأعم العام – وإن كان هذا لا يكون وليس في طبائع اللغات ولا في مقادير المعاني – فكأنك تقول بعد هذا: لا حجة إلا عقول يونان، ولا برهان إلا ما وضعوه، ولا حقيقة إلا ما أبرزوه !
- قال متى: لا، ولكنهم من بين الأمم أصحاب عناية بالحكمة، والبحث عن ظاهر هذا العالم وباطنه، وعن كل ما يتصل به وينفصل عنه، وبفضل عنايتهم ظهر ما ظهر، وانتشر ما انتشر، وفشا ما فشا، ونشأ ما نشأ من أنواع العلم وأصناف الصناعة، ولم نجد هذا لغيرهم.
- قال أبو سعيد: أخطأت وتعصبت، وملت مع الهوى فإن العلم مبثوث في العالم ولهذا قال قائل:

العلم في العالم مبثوث ونحوه العاقل محثوث

وكذلك الصناعات منقوصة على جميع من على جديد الأرض، ولهذا غلب علم في مكان دون مكان، وكثرت صناعة في بقعة دون بقعة، وهذا واضح، والزيادة عليه مشغلة، ومع هذا فإنما كان يصح قولك وتسلم دعواك، لو كانت يونان معروفة بين جميع الأمم بالعصمة الغالية، والفطرة الظاهرة والبنية المخالفة، وأنهم لو أرادوا أن يخطئوا ما قدروا، ولو قصدوا أن يكذبوا ما استطاعوا، وأن السكينة نزلت عليهم، والحق تكفل بهم، والخطأ تبرأ منهم، والفضائل لصقت بأصولهم وفروعهم، والرذائل بعدت عن جواهرهم وعروقهم ؟! وهذا

١ – ابن حنبل:

عندما ازدهرت حركة نقل علوم الأوائل وترجمتها خاصة الفلسفة والمنطق في عهد المأمون في أواخر القرن الثاني الهجري، قلد نفر من المنتسبين للإسلام فلاسفة اليونان، وادخلوا آراءهم الفلسفية والمنطقية في الدراسات الإسلامية ؛ مما أدى إلى ظهور بعض المفاسد والضلالات في ديار الإسلام. ويصف شمس الدين أبو عبد الله محمد بن الشيخ الصالح أبي بكر بن أيوب بن سعد المشهور بابن قيم الجوزية (تـ ٧٥١ هـ) ذلك بقوله: " إلى أن جاء أول المائة الثالثة، وولي على الناس عبد الله المأمون، وكان يحب أنواع العلوم، وكان مجلسه عامراً بأنواع المتكلمين في العلوم، فغلب عليه حب المعقولات، فأمر بتعريب كتب يونان، وأقدم لها المترجمين من البلاد، فعربت

جهل ممن يظنه بهم، وعناد ممن يدعيه عليهم، بل كانوا كغيرهم من الأمم، يصيبون في أشياء، ويخطئــون في أشياء، ويصدقون في أمور، ويكذبون في أمور، ويحسنون في أحوال، ويسيئون في أحوال ! وليس واضع المنطق يونان بأسرها ! إنما هو رجل منهم، وقد أخذ عمن قبله، كما أخذ عنه من بعده، وليس هو حجة على هذا الخلق الكثير والجم الغفير، ولـــه مخالفــون منهم ومن غيرهم. ومع هذا فالاختلاف في الرأي والنظر في البحث والمسألة والجواب سنخ وطبيعة ! فكيف يجوز أن يأتي رجل بشيء يرفع هذا الخلاف أو يحلحله، أو يؤثر فيه ؟ هيهات ! هذا محال. ولقد بقي العلم بعد منطقه على ما كان عليه قبل منطقـــه، وامسح وجهك بالسلوة من شيء لا يستطاع ؛ لأنه مفتقد بالفطرة والطباع. وأنت فلو فرغت بالك، وصرفت عنايتك إلى معرفة هــذه اللغة التي تحاورنا بها، وتجارينا فيها، وتدرس أصحابك بمفهوم أهلها، وتشرح كتب يونان بعبارة أصحابهــا، لعلمــت أنك غني عن معاني يونان، كما أنك غني عن لغة يونان. المقابسات: أبو حيان التوحيدي، ص ٧٠ – ٧١. ولقد أورد جــلال الدين السيوطي (تــ ٩١١ هــ) نفس المناظرة في مؤلفه: صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام، ص ١٩٠ – ٢٠٠.

له، واشتغل بها الناس، والملك سوق ما سوق فيه جلب إليه، فغلب على مجلسه جماعة من الجهمية ممن كان أبوه الرشيد قد أقصاهم وتبعهم بالحبس والقتل فحشوا بدعة التجهم في أذنه وقلبه فقبلها، واستحسنها، ودعا الناس إليها، وعاقبهم عليها، فلم تطل مدته، فصار الأمر بعده إلى المعتصم، وهو الذي ضرب الإمام أحمد بن حنبل، فقام بالدعوة بعده، والجهمية تصوب فعله، وتدعو إليه، وتخبره أن ذلك هو تنزيه الرب عن التشبيه والتمثيل والتجسيم... ومع هذا فلم يكونوا يتجاسرون على إلغاء النصوص، وتقديم الآراء والعقول عليها، فإن الإسلام كان في ظهور وقوة وسوق الحديث نافقة ورؤوس السنة على ظهر الأرض. " [1]

نستنتج من ذلك أنه كان يسود بغداد في تلك الآونة تياران عقليان متناقضان: أحدهما إسلامي سلفي يقوده الفقهاء والمحدثون، الذين يلتزمون نصوص الكتاب والسنة، وهذا الفريق لا يؤيد التأويل على الإطلاق، ومن أبرزهم الإمام أحمد بن حنبل (تــ ٢٤١ هــ) في مقابل ذلك التيار العقلاني الذي يرجح العقل على النص بزعامة المعتزلة.

ولقد أغوت المعتزلة المأمون بالقول بخلق القرآن الكريم وامتحان كافة علماء الدين في تلك المسألة. ولقد تصدى لهذه المسألة فريق من الفقهاء والمحدثين الذين رفضوا القول بخلق القرآن الكريم. ومن أبرز هؤلاء ابن حنبل، الذي قرر أن " القرآن كلام الله وليس بمخلوق، ولا يضعف أن يقول: ليس بمخلوق، فإن كلام الله ليس ببائن منه، وليس منه شيء مخلوق. " [2] يعني ذلك

---

(١) الصواعق المرسلة على الجهمية والمعطلة: ابن قيم الجوزية، جــ٣، ص ١٠٧٢-١٠٧٣.

(٢) أصول مذهب الإمام أحمد بن حنبل: دراسة أصولية مقارنة: د. عبد الله بن عبد المحسن التركي، ص ٤٠.

عند ابن حنبل أن كل من قال: إن القرآن الكريم مخلوق فهو كافر، ومن لم يكفره فهو كافر. (٤)

ولقد ابتلي ابن حنبل بسبب قوله هذا الذي عارض فيه الخليفة وحاشيته الذين تأثروا بفلسفة اليونان ومنطقهم بمحنة عظيمة ساقته إلى السجن والتعذيب سنين. فقد تبني الخليفة المعتصم (٢١٨ – ٢٢٧ هـ) الذي ولي بعد الخليفة المأمون القول بخلق القرآن الكريم مثل أخيه الخليفة المأمون، وسار على دربهما من أتي بعد الخليفة المعتصم الخليفة وهو الواثق (٢٢٧ – ٢٣٢ هـ) لكن في عهد الخليفة المتوكل الذي تلاه انتهت محنة القول بخلق القرآن الكريم ؛ لأن الخليفة أظهر ميلاً إلى السنة الشريفة وأظهر أهلها. ولقد انتهت مسألة امتحان الفقهاء والمحدثين في القول بخلق القرآن الكريم سنة ٢٣٤ هـ. (٥) انتهت بترجيح النص الديني على العقل الذي رفعته المعتزلة فوق النص الديني بسبب تأثرهم بفلسفة اليونان ومنطقها.

٢ – الغزالي:

يعد أبو حامد الغزالي (تـ ٥٥٥ هـ) في طليعة مفكري المسلمين الذين اتخذوا موقفاً رافضاً للفلسفة والمنطق اليونانيين، ويظهر ذلك بوضوح وجلاء في بعض مؤلفاته مثل: " المنقذ من الضلال " و" تهافت الفلاسفة ". تلك المؤلفات

---

(٤) أصول السنة: أحمد بن حنبل، ٥٦ – ٥٧.، وللمزيد من التوضيح ينظر: الفصل في الملل والأهواء والنحل: ابن حزم الأندلسي، جـ ٣، ص ٥. أحمد بن حنبل إمام أهل السنة: عبد الحليم الجندي، ص ٤١٥.

التي شن من خلالها حملات شرسة على الفلسفة والفلاسفة وصلت ذروتها أن كفرهم الغزالي. (١)

ويذكر الغزالي أن الفلاسفة مختلفون ومتنازعون وأساليبهم متباعدة عن بعضها البعض، يقول:" ليعلم أن الخوض في حكاية اختلاف الفلاسفة تطويل، فإن خطبهم طويل، ونزاعهم كثير، وآراءهم منتشرة، وطرقهم متباعدة متدابرة." (٢) ولم يكتف الغزالي بهذا النقد الذي وجهه للفلاسفة ؛ بل أنه نعت ما تركه فلاسفة اليونانيين والمسلمين من آراء وأفكار أنها ملاء بالتخبيط والتخليط والتشويش.

ويشير الغزالي إلى أن مذاهب الفلاسفة لا يقين فيها ولا ثبات، فهم يعتمدون فيها على الظن، وعلى هذا الأساس تقوم براهينهم في الإلهيات لذلك اختلفوا حولها. يقول " لا تثبُت ولا إتقان لمذهبهم عندهم، وأنهم يحكمون بظن وتخمين، من غير تحقيق ويقين، ويستدلون على صدق علومهم الإلهية بظهور العلوم الحسابية والمنطقية ويستدرجون به ضعفاء العقول، ولو كانت علومهم الإلهية متقنة البراهين، نقية عن التخمين ؛ كعلومهم الحسابية لما اختلفوا فيها كما لم يختلفوا في الحسابية. " بل إن الفلسفة عنده فيها كثير من الخداع والتلبيس والتخييل.

ويقرر الغزالي أنه مما زاد الطين بلة ما جرى من تحريف لما ترجم عن فلاسفة اليونان وخاصة فلسفة أرسطاطاليس التي قلدها كل من أبي نصر محمد الفارابي (٢٥٧ – ٣٣٩ هـ) وأبي على بن الحسين بن سينا (٣٧٠ –

---

(١) المنقذ من الضلال: الغزالي مع أبحاث أخرى في التصوف ودراسات عن الغزالي، ص ١٠٤.

(٢) تهافت الفلاسفة: الغزالي، المقدمة، ص ٧٤.

٤٢٨ هـ)، اللذين قلدا – على غرار غيرهم من فلاسفة المسلمين – أرسطاطاليس في مفاسده وضلالاته. يقول: " ثم المترجمون لكلام " أرسطاطاليس " لم ينفك كلامهم عن تحريف وتبديل محوج إلى تفسير وتأويل، حتى أثار ذلك أيضا نزاعاً بينهم. وأقومهم بالنقل والتحقيق من المتفلسفة في الإسلام " الفارابي أبو نصر " و" ابن سينا " فنقتصر على إبطال ما اختاراه ورأياه الصحيح من مذهب رؤسائهما في الضلال، فإن ما هجراه واستنكفا من المتابعة فيه لا يتمارى في اختلاله، ولا يفتقر إلى نظر طويل في إبطاله، فليعلم أنا مقصرون على رد مذاهبهم بحسب نقل هذين الرجلين، كي لا ينتشر الكلام بحسب انتشار المذاهب." وبسبب كل المفاسد المنتشرة في كل تلك الآراء الفلسفية أكد الغزالي على كفر فلاسفة اليونانيين ومن قلدهم من فلاسفة المسلمين.

ويشير الغزالي إلى أن أغالطهم التي وقعوا فيها عشرون أصلا ووجب تكفيرهم في ثلاثة منها وتبديعهم في السبعة الأخرى. ويذكر في مؤلفه " تهافت الفلاسفة " الثلاثة التي يجب تكفيرهم فيها على النحو التالي: " أما المسائل الثلاث، فقد خالفوا فيها كافة المسلمين، وذلك في قولهم:

١ – إن الأجساد لا تحشر، وإنما المثاب والمعاقب هي الأرواح المجردة، والمثوبات والعقوبات روحانية لا جسمانية ولقد صدقوا في إثبات الروحانية، فإنها كائنة أيضاً، ولكن كذبوا في إنكار الجسمانية، وكفروا بالشريعة فيما نطقوا به...

٢ – ومن ذلك قولهم: عن الله تعالى يعلم الكليات دون الجزئيات. وهذا أيضا كفر صريح، بل الحق أنه: " لا يعزب عن علمه مثقال ذرة في السموات ولا في الأرض ". (*)

٣ – ومن ذلك قولهم بقدم العالم وأزليته فلم يذهب أحد من المسلمين إلى شيء من هذه المسائل. " (١)

لكن يرى بعض الباحثين أن الغزالي عندما وجه انتقاداته للفلسفة والمنطق اليونانيين لم يكن ذلك موقفاً عدائياً منه تجاههما بل إنه انتقد بعض الفلاسفة وبعض طروحاتهم فحسب، بل الأكثر من ذلك فالغزالي– عند هذا النفر من الباحثين – كان فيلسوفاً ومنطقياً عندما انتقد الفلسفة والفلاسفة. فمما لاشك فيه أن الغزالي" ربما يكون أعظم فيلسوف أفرزه الإسلام، لأنه الروح والفكر المتوقد والعقل الأصيل الفذ المبتكر الذي حاول أن يعبر عن النسق الفكري الإسلامي الأصيل. وسواء أنجح الغزالي أم لم ينجح، فليس هنالك من شك أنه حاول محاولة رائدة ومتحررة إلى أبعد الحدود من أسر الفلسفة اليونانية، وهي محاولة تزخر بالمثير الجديد. ولئن فشل الفلاسفة في الإشارة إليها والإشادة بها فإن ذلك مرده إلى سوء الفهم لموقف الغزالي من الفلسفة خاصة، ولزهد

(*) " وما تكون في شأن وما تتلو منه من قرءان ولا تعملون من عمل إلا كنا عليكم شهودا إذ تفيضون فيه وما يعزب عن ربك من مثقال ذرة في الأرض ولا في السماء ولا أصغر من ذلك ولا أكبر إلا في كتاب مبين " (يونس / ٦١)

(١) المنقذ من الضلال: الغزالي، مع بحوث في التصوف ودراسات عن الغزالي، ص ١١٨ – ١٢٠.

المفكرين الإسلاميين في الفلسفة عامة، واعتبارها حكراً لفلاسفة اليونان الوثنيين." (٢)

٣ – ابن الجوزي:

يسير أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي البغدادي (تـ ٥٩٧ هـ) على نفس منوال غيره من أهل السنة، الذين بينوا أن الفلاسفة المنتسبين إلى الإسلام حادوا عن الإسلام بسبب اتباعهم لفلاسفة اليونان في كل ما طرحوه من مذاهب وآراء وأفكار فلسفية. فقبل أن يعدد ابن الجوزي البغدادي الذلات التي سقط فيها هؤلاء المتفلسفة المنتسبون للإسلام – بسبب تلبيس إبليس عليهم – مما أدى بهم إلى الابتعاد عن الحق وتقليد الشيطان. يقول: " إنما تمكن إبليس من التلبيس على الفلاسفة من جهة أنهم انفردوا بآرائهم وعقولهم. وتكلموا بمقتضي ظنونهم من غير التفات إلى الأنبياء." (٣) نستنتج من ذلك أن الفلاسفة بسبب توكلهم على عقولهم واجتهاداتهم فحسب ضلوا وأضلوا وضروا وما نفعوا.

لقد ألبس إبليس على المتفلسفة المنتسبين للإسلام، فقد ألبس عليهم الذكاء الشديد، وأظهر لهم أن الصواب اتباع فلاسفة اليونانيين لا طريق الأنبياء. يقول: " وقد لبس إبليس على أقوام من ملتنا فدخل عليهم من باب قوة ذكائهم وفطنتهم فأراهم أن الصواب اتباع الفلاسفة لكونهم حكماء قد صدرت منهم أفعال وأقوال دلت على نهاية الذكاء وكمال الفطنة كما ينقل من حكمة سقراط وأبقراط وأفلاطون وأرسطاطاليس وجالينوس وهؤلاء كانت لهم علوم هندسية ومنطقية

(٢) الفلسفة النورانية القرآنية عند الغزالي: رؤية نقدية لفكر الغزالي وفلسفته: د. زكريا بشير إمام، ص ١٧٧، وللمزيد من التوضيح ينظر: المنطق والموازين القرآنية: قراءة لكتاب القسطاس المستقيم للغزالي: أ.د. محمد مهران، المقدمة، ص ٨.

(٣) تلبيس إبليس: ابن الجوزي البغدادي، ص ٥٩.

وطبيعية واستخرجوا بفطنهم أموراً خفية غير أنهم لما تكلموا في الإلهيات خلطوا ولذلك اختلفوا فيها ولم يختلفوا في الحسيات والهندسيات " [1] يدل ذلك على مدى موضوعية ابن الجوزي البغدادي الذي أقر بأن لدي فلاسفة اليونانيين علومًا مقبولة ولا اختلاف حولها كعلوم الهندسة والطبيعيات، وهذه العلوم ممكن الاستفادة منها أما أفكارهم وأقوالهم عن الإلهيات فهي غير مقبولة بسبب ما يشيع فيها من مفاسد وضلالات تخالف العقيدة الإسلامية.

٤ – ابن الصلاح:

لعبت الفتاوى التي أصدرها نفر من رجال الدين المسلمين دوراً بارزاً في النفور من دراسة الفلسفة والمنطق اليونانيين. فها هو ذي كمال الدين الموصلي ابن الصلاح الشهرزوي (تـ ٦٤٣ هـ) يصدر فتواه التي تدعم ذلك الموقف الرافض للاشتغال بهما. وستقوم تلك الفتاوى بعد ذلك بدور كبير في ذلك المضمار حيث سيعتمد عليها ثلة من رجال الدين التالين له في تحريم الاشتغال بالفلسفة والمنطق اليونانيين تعليماً وتعلماً.

فعندما سأل عن الفلسفة والمنطق والاشتغال بهما وعن الفلاسفة المنتسبين للإسلام أفتى بتحريم الاشتغال بهما وكفر هؤلاء الفلاسفة. ومن فتواه على سبيل المثال لا الحصر:

- مسألة: في جماعة من المسلمين المنتسبين إلى أهل العلم والتصوف، هل يجوز أن يشتغلوا بتصنيف ابن سينا وأن يطالعوا في كتبه ؟ وهل يجوز لهم أن يعتقدوا أنه كان من العلماء أم لا ؟.

(١) تلبيس إبليس: ابن الجوزي البغدادي، ص ٦٣.

- أجاب (رضي الله عنه) لا يجوز لهم ذلك، ومن فعل ذلك فقد غرر بدينه، وتعرض للفتة العظمى – ولم يكن من العلماء بل كان شيطانا من شياطين الإنس ن وكان حيواناً في كثير من أمره ينشد كثيـــرا:

إن كنت أدري فعلى بدنـــه من كثرة التخليط أني أنه مـــن أنه (٢)

- مسألة: فيمن يشتغل بالمنطق والفلسفة تعليماً وتعلماً وهل المنطق جملة وتفصيلاً مما أباح الشارع تعليمه وتعلمه ؟ والصحابة والتابعون والأئمة المجتهدون والسلف الصالحون ذكروا ذلك، أو أباحوا الاشتغال به، أو سوغوا الاشتغال به أم لا ؟ [وهل] يجوز أن يستعمل في الأحكام الشرعية الاصطلاحات المنطقية أم لا ؟ وهل الأحكام الشرعية مفتقرة إلى ذلك في إثباتها أم لا ؟ وما الواجب على من تلبس بتعليمه وتعلمه متظاهراً به ؟ ما الذي يجب على سلطان الوقت في أمره ؟ وإذا وجد في بعض البلاد شخص من أهل الفلسفة معروف بتعليمها وإقرائها والتصنيف فيها وهو مدرس في مدرسة من مدارس العلم فهل يجب على سلطان تلك البلاد عزله وكفاية [الناس] شره ؟

-أجاب (رضي الله عنه) الفلسفة رأس السفه والانحلال، ومادة الحيرة والضلال، ومثار الزيغ والزندقة، ومن تفلسف عميت بصيرته عن محاسن الشريعة المؤيدة بالحجج الظاهرة، والبراهين الباهرة، ومن تلبس بها تعليماً وتعلماً قارنه الخذلان والحرمان واستحوذ عليه الشيطان، وأي فن أخزىمن فن يعمي صاحبه – أظلم قلبهُ – عن نبوة نبينا صلى الله عليه وسلم [كلما ذكره ذاكر، وكلما غفل عن ذكره غافل] مع انتشار آياته المستبينة، ومعجزاته

(٢) فتاوى ومسائل في التفسير والحديث والأصول والفقه ومعه أدب المفتي والمستفتي: ابن الصلاح، ص ٢٠٨ – ٢٠٩.

المستنيرة حتى لقد انتدب بعض العلماء لاستقائها، فجمع منها ألف معجزة وعددناه مقصراً، إذ فوق ذلك بأضعاف لا تحصى، فإنها ليست محصورة على ما وجد منها في عصره صلى الله عليه وسلم على تعاقب العصور، وذلك أن كرامات الأولياء من أمته، وإجابات المتوسلين به حوائجهم ومغوثاتهم عقيب توسلهم به في الشدائد براهين له صلي الله عليه وسلم قواطع، ومعجزات له سواطع، ولا يعدها عد، ولا يحصرها حد، أعاذنا الله من الزيغ عن ملته، وجعلنا من المهتدين وتعلمه مما أباحه الشارع، واستباحه أحد من الصحابة والتابعين والأئمة المجتهدين والسلف الصالحين، وسائر من يقتدي به من أعلام الأئمة وسادتها، وأركان [الأمة] وقادتها، قد برأ الله الجميع من مغرة ذلك وأدناسه، وطهرهم من أوضاره.

- وأما استعمال الاصطلاحات المنطقية في مباحث الأحكام الشرعية فمن المنكرات المستبشعة والرقاعات المستحدثة، وليس بالأحكام الشرعية. والحمد لله [فالافتقار] إلى المنطق أصلاً، وما يزعمه المنطقي للمنطق من أمر الحد والبرهان فقعاقع قد أغنى الله عنهما [بالطريق الأقوم والسبيل الأسلم الأطهر] كل صحيح الذهن، ولاسيما من خدم نظريات العلوم الشرعية، وقد تمت الشريعة وعلومها وخاض في بحار الحقائق والدقائق علماؤها، حيث لا منطق ولا فلسفة و[الفلاسفة]، ومن زعم أنه يشتغل مع نفسه بالمنطق والفلسفة لفائدة بزعمها فقد خدعه الشيطان ومكر به، فالواجب على السلطان – أعزه الله وأعز به الإسلام وأهله – أن يدفع عن المسلمين شر هؤلاء المشائيم، ويخرجهم من المدارس ويبعدهم، ويعاقب على الاشتغال بفنهم، ويعرض من ظهر منه اعتقاد عقائد الفلاسفة على السيف أو الإسلام لتخمد نارهم، ولتمحي آثارها وآثارهم، يسر الله ذلك وعجله، ومن أوجب هذا الواجب عزل من كان مدرس مدرسة من أجل الفلسفة والتصنيف فيها

والإقرار لها ثم سجنه وإلزامه منزله، ومن زعم أنه غير معتقد لعقائدهم فإن حاله يكذبه والطريق في قلع الشر أصوله وانتصاب مثله مدرسا من العظائم جملة، والله تبارك وتعالى ولي التوفيق والعصمة وهو أعلم. [١]

يتضح مما سبق أن الاشتغال بالفلسفة والمنطق اليونانيين تعليما وتعلما عند ابن الصلاح يرتبط بالكفر والإلحاد والبعد عن الإسلام قرآنا وسنة.

٥ – ابن تيمية:

بلغت المواجهة بين فلسفة اليونان ومنطقهم من جهة، والإسلام من جهة أخرى ذروتها مع تقي الدين أبي العباس أحمد بن عبد الحليم بن عبد السلام بن تيمية الحراني الدمشقي (ت٧٢٨ هـ)، الذي ألف كثيراً من المؤلفات التي أكد من خلالها أن للفلسفة والمنطق اليونانيين مضار عديدة على عقيدة الإنسان المسلم وعلى تفكيره أيضاً، ولأجل ذلك أشار إلى ما تنطوي عليه من مفاسد وضلالات في كثير من مؤلفاته. منها على سبيل المثال لا الحصر: " درء تعارض العقل والنقل "، " الرد على المنطقين "، " نقض المنطق "، " الرسالة التدمرية "، " الرسالة العرشية "، " رسالة الرد على عقائد الفلاسفة "... إلخ. وسنشير في هذا المقام إلى بعض أقوال ابن تيمية – على سبيل المثال لا الحصر – التي تبين هذا الوقف الرافض لفلسفة اليونان ومنطقهم.

أشار ابن تيمية إلى أن الفلاسفة يزعمون أن طروحاتهم الفكرية والعقلية مما هو محكم ويجب اتباعه مقابل رسالات الأنبياء والمرسلين فهي من المتشابه. يقول: "... (وكالفلاسفة) فيجعلون ما ابتدعوه هم برأيهم هو المحكم الذي يجب اتباعه، وإن لم يكن معهم من الأنبياء والكتاب والسنة ما يوافقه، ويجعلون ما

---

(١) فتاوى ومسائل في التفسير والحديث والأصول والفقه ومعه أدب المفتي والمستفتي: ابن الصلاح، ص ٢١٩ – ٢١٢.

جاءت به الأنبياء وإن كان صريحاً قد يعلم معناه بالضرورة يجعلونه من المتشابه، ولهذا كان هؤلاء أعظم مخالفة للأنبياء من جميع أهل البدع. " [١]

يعترض ابن تيمية على مزاعم المتفلسفة تجاه القرآن الكريم وتوهمهم أنهم وحدهم أهل اليقين. يقول: " والمتفلسفة يقولون: القرآن جاء بالطريق الخطابية والمقدمات الإقناعية التي تقنع الجمهور، ويقولون: إن المتكلمين جاءوا بالطرق الجدلية، ويدعون أنهم أهل البرهان اليقيني، وهم أبعد عن البرهان في الإلهيات من المتكلمين، والمتكلمون أعلم منهم بالعمليات البرهانية في الإلهيات والكليات، ولكن للمتفلسفة في الطبيعيات خوضًا وتفصيلاً تميزوا به بخلاف الإلهيات، فإنهم من أجهل الناس بها وأبعدهم عن معرفة الحق فيها، وكلام أرسطو معلمهم فيها قليل كثير الخطأ فهو لحم جمل غث، على رأس جبل وعر، لا سهل فيرتقي ولا سمين فيقلي. " [٢]

ذكر ابن تيمية في مقدمة كتابه " نصيحة أهل الإيمان في الرد على منطق اليونان " والذي لخصه جلال الدين السيوطي (تـ ٩١١ هـ) تحت عنوان " جهد القريحة في تجريد النصيحة " إلى عدم فائدة المنطق لعقمه وفساده، وهذا ما أثبته في كثير من مؤلفاته " الرد على المنطقيين " و" نقض المنطق "... إلخ. يقول: " أما بعد: فإني كنت دائماً أعلم أن المنطق اليوناني لا يحتاج إليه الذكي، ولا ينتفع به البليد. ولكن كنت أحب أن قضاياه صادقة لما رأيناه من صدق كثير منها ثم تبين لي فيما بعد خطأ طائفة من قضاياه وكتبت في ذلك شيئا، ولما كنت بالإسكندرية اجتمع لي من رأيته يعظم المتفلسفة بالتهويل والتقليد، فذكرت له بعض ما يستحقونه من التجهيل والتضليل. واقتضى ذلك أني كتبت في قعدة بين

---

(١) مجموعة الرسائل الكبرى: جـ ١: الرسالة الأولي: الفرقان بين الحق والباطل: ابن تيمية، ص ١٠٧.

(٢) المرجع السابق: الرسالة الثانية: معارج الوصول، ص ١٨١.

الظهر والعصر من الكلام على المنطق ما علقته تلك الساعة ولم يكن ذلك من همتي ؛ لأن همتي كانت فيما كتبته عليهم في الإلهيات، وتبين لي أن كثيراً مما ذكروه في المنطق هو من أصول فساد قولهم في الإلهيات مثل ما ذكروه من تركيب الماهيات من الصفات التي سموها ذاتيات، وما ذكروه من حصر طرق العلم فيما ذكروه من الحدود والأقيسة البرهانيات، بل ما ذكروه من الحدود التي بها تعرف التصورات، بل ما ذكروه من صور القياس ومواد اليقينيات. فأراد بعض الناس أن يكتب ما علقته إذ ذاك من الكلام عليهم في المنطق فأذنت في ذلك لأنه يفتح باب معرفة الحق وإن كان ما فتح من باب الرد عليهم يحتمل أضعاف ما علقته. " [١]

لقد بز ابن تيمية في نقده وهجومه على فلسفة اليونان ومنطقهم الغزالي وكذلك أبو محمد على بن حزم الظاهري (تـ ٤٥٦ هـ)، وفاقهما أيضاً في حملته على علم الكلام وفلسفة الفلاسفة المنتسبين للإسلام. فقد " هاجما – يقصد الغزالي وابن حزم الظاهري – الفلسفة اليونانية – العربية بلهجة لا هوادة فيها ولا لبس. وقد تخطى ابن تيمية بعنفه ابن حزم، فاحتج على مضار الفلسفة وعلم الكلام، ودعا إلى الرجوع إلى الطرق القويمة التي انتهجها " السلف الصالح " فكأنه باندفاعه الديني هذا أراد أن يبطل تراث قرون عديدة من ثمار التفكير الديني، ويستقي الحق من مياه الدين الصافية، كما كانت قبل أن تعكرها الخلافات الكلامية والمشادات الفلسفية بزمن طويل. " [٢]

---

(١) صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام: جلال الدين السيوطي ويليه مختصر السيوطي لكتاب نصيحة أهل الإيمان في الرد على منطق اليونان لتقي الدين ابن تيمية، ص ٢٠٢، Watt (Montgomery. W): *Muslim intellectual* a study of Al – ghazall ,p 124.

(٢) تاريخ الفلسفة الإسلامية: وضعه بالإنكليزية د. ماجد فخري نقله إلى العربية د. كمال اليازجي، ص ٤٣٢.

٦ – ابن قيم الجوزية:

تابع ابن قيم الجوزية شيخه ابن تيمية في رفض فلسفة اليونان ومنطقهم بسبب ما يشتملان عليه من مفاسد وضلالات، إلى جانب الأضرار التي تلحق بالمشتغل بهما. ولقد بين ابن قيم الجوزية موقفه الرافض للفلسفة والمنطق اليونانيين في العديد من المؤلفات التي تركها، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: " مفتاح دار السعادة ومنشور ولاية أهل العلم والإرادة " و" إغاثة اللهفان من مصائد الشيطان " و" القصيدة النونية المسماة الكافية الشافية في الانتصار للفرقة الناجية " و" الصواعق المرسلة على الجهمية والمعطلة "... إلخ.

يري ابن قيم الجوزية أن إبليس تلبس على طائفة من الناس – الفلاسفة – وزين لهم أن الفلسفة تمثل اليقين المطلق وأن منطق اليونان يعد ميزان المعاني. يقول: " ومن كيده بهم وتحيله على إخراجهم من العلم والدين: أن ألقى على ألسنتهم أن كلام الله ورسوله ظواهر لفظية لا تفيد اليقين، وأوحى إليهم أن القواطع العقلية والبراهين اليقينية في المناهج الفلسفية والطرق الكلامية، فحال بينهم وبين اقتباس الهدى واليقين من مشكاة القرآن، وأحالهم على منطق يونان، وعلى ما عندهم من الدعاوى الكاذبة العرية عن البرهان، وقال لهم: تلك علوم قديمة صقلتها العقول والأذهان، ومرت عليها القرون والأزمان، فانظر كيف تلطف بكيده ومكره حتى أخرجهم من الإيمان كإخراج الشعرة من العجين". [1]

ويعد ابن قيم الجوزية آراء فلاسفة اليونان فاسدة، فآراء أرسطاطاليس – على سبيل المثال لا الحصر – باطلة ويشيع فيها كثير من الأخطاء. يقول: " وقد حكى أرباب المقالات أن أول من عرف عنه القول بقدم هذا العالم أرسطو.

(١) إغاثة اللهفان من مصائد الشيطان: ابن قيم الجوزية، جـ ١، ص ١٢٧.

وكان مشركاً يعبد الأصنام. وله في الإلهيات كلام كله خطأ من أوله إلى آخره، قد تعقبه بالرد عليه طوائف المسلمين، حتى الجهمية، والمعتزلة، والقدرية، والرافضة، وفلاسفة الإسلام - أنكروا عليه، وجاء فيه بما يسخر منه العقلاء. " [٢] نستدل من ذلك على أن مفكري المسلمين بمختلف طوائفهم لم يقلدوا أرسطاطاليس على الإطلاق بل إنهم رفضوا بعض آرائه.

ويحمل ابن القيم الجوزية على أرسطاطاليس لقوله: إن الله تعالى لا يعلم الجزئيات، ويتعجب كيف يدلي بهذا الرأي الفاسد. يقول: " وأنكر أن يكون الله سبحانه وتعالى يعلم شيئاً من الموجودات، وقرر ذلك بأنه لو علم شيئاً لكمل بمعلوماته، ولم يكن كاملاً في نفسه، وبأنه كان يلحقه التعب والكلال من تصور المعلومات. فهذا غاية عقل هذا المعلم والأستاذ. وقد حكي ذلك أبو البركات - يقصد هبة الله بن ملكا البغدادي (تـ ٥٤٧ هـ) -، وبالغ في إبطال هذه الحجج، وردها." [٣]

ولم يترك ابن قيم الجوزية مؤلفاً قائماً بذاته أشار فيه لانتقاداته على منطق أرسطاطاليس على غرار شيخه ابن تيمية بل نجد له بعض الآراء حول هذه المسألة موجودة في مختلف مؤلفاته. فنجده في مؤلفه " مفتاح دار السعادة... " يشير إلى أن المنطق اليوناني علم غير صحيح، ومخالف للعقل الصريح، وأن أصوله فاسدة ومتناقضة. يقول: " أما المنطق فلو كان علماً صحيحاً كان غايته أن يكون كالمساحة والهندسة ونحوها، فكيف وباطله أضعاف حقه، وفساده وتناقض أصوله واختلاف مبانيه توجب مراعاتها الذهن أن يزيغ في فكره ولا تؤمن بهذا إلا من قد عرفه وعرف فساده وتناقضه ومناقضة كثير منه للعقل

---

(٢) المرجع السابق: جـ ٢، ص ٥٩٤.

(٣) المرجع السابق: جـ ٢، ص ٥٩٤.

الصريح، وأخبر بعض من كان قد قرأه وعني به أنه لم يزل متعجباً من فساد أصوله وقواعده ومباينتها لصريح المعقول وتضمنها لدعاوٍ محضة غير مدلول عليها وتفريقه بين متساويين وجمعه بين مختلفين؛ فيحكم على الشيء بحكم وعلى نظيره بضد ذلك الحكم، أو يحكم على الشيء بحكم ثم يحكم على مضاده أو مناقضه به." (١)

ولقد أشار ابن قيم الجوزية إلى أنه رد على آراء أرسطاطاليس المنطقية نفر غفير من المسلمين وفي مقدمة هؤلاء ما صنفه شيخه ابن تيمية من مؤلفات للرد على منطق أرسطاطاليس، وخاصة كتابيه: الكبير " نصيحة أهل الإيمان في الرد على منطق اليونان " والصغير " نقض المنطق " حيث بين فيهما ما يوجد في منطق أرسطاطاليس من مفاسد وعيوب. (٢)

٧- السيوطي:

ذكر السيوطي أن كثيراً ممن يشتغلون بالمنطق اليوناني لا يتقنونه ولا يفهمونه، وهم يدافعون عنه عن جهل لا عن علم، وهؤلاء المناطقة رفضوا فتاوى ابن الصلاح بتحريم تعليمه وتعلمه، إنهم - عند السيوطي - لم يسلكوا طريق أهل الشرع ولا طريق أهل المنطق. يقول: " ثم إن كثيراً من المخبطين - يقصد المشتغلين بالمنطق - الذين هم عن تحقيق العلم بمعزل إن لهجوا بأن يقولوا ما الدليل على تحريمه ؟ وما مستند ابن الصلاح في إفتائه بذلك ؟ ونحو ذلك من العبارات. والعجب أنهم يناضلون عن المنطق ولا يتقنونه، ويدأبون فيه وفي أبحاثهم لا يستعملونه، فيخبطون فيه خبط عشواء ولا يهتدون عند المناظرة

---

(١) مفتاح دار السعادة ومنشور ولاية أهل العلم والإرادة: ابن قيم الجوزية، جـ ١، ص ٢٤٦.

(٢) المرجع السابق: جـ ١، ص ٢٤٧.

والاستدلال إلا إلى عمياء. ولقد اجتمع بي بعض من قطع عمره في المنطق فرأى قول ابن الصلاح في فتاويه: وليس بالاشتغال بتعلمه وتعليمه مما أباحه الشارع ولا استباحه أحد من الصحابة والتابعين والأئمة المجتهدين والسلف الصالحين فقال: هذه شهادة على نفي فلا تقبل. فقلت: يا سبحان الله لا طريق أهل الشرع سلكتم ولا طريق أهل المنطق اعتمدتم." (٣) ويعلل السيوطي تخبط المناطقة وتذبذبهم بين طريق أهل الشرع وأهل المنطق بقوله: " أما أهل الشرع فيقولون: إن النفي إذا كان من أهل الاستقراء التام فإنه يقبل ويعتمد. وقد جرى على ذلك أهل الحديث وأهل الفقه وأهل العربية، لغة ونحواً وتصريفاً، وأهل البلاغة معاني وبيانا وبديعا، وأهل العروض في مشاكل يطول سردها. وأما أهل المنطق فإنهم يقولون: إن السالبة الكلية إنما تنتقض بموجبة جزئية. وهو أن يقال بل أباحه فلان الصحابي أو التابعي أو المجتهد فيحصل بذلك نقض كلام ابن الصلاح، ولا سبيل إلى وجود ذلك عن أحد من المذكورين حتى يلج الجمل في سم الخياط. وأما الدفع بالصدر وهو أن يقال ما هو صحيح أو من أين له ذلك فما هو طريقة أحد لا متشرع ولا متفلسف." (٤)

يؤكد السيوطي على موافقته على فتاوي ابن الصلاح من خلال إشارته إلى أنه ألف كتابه " صون المنطق..." لأجل توضيح صحة ما قاله ابن الصلاح من تحريم الاشتغال بالمنطق. يقول: " وقد رأيت أن أصنف كتاباً مبسوطاً [في تحريمه] – يقصد المنطق – على طريقة الاجتهاد والاستدلال جامعا مانعا

(٣) صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام :جلال الدين السيوطي، ويليه مختصر السيوطي لكتاب نصيحة أهل الإيمان في الرد على منطق اليونان لتقي الدين ابن تيمية، ص ٣٢.

(٤) المرجع السابق: ص ٣٢.

وبالحق صادعا، أبين فيه صحة ما ادعاه ابن الصلاح من نسبة نفي الإباحة إلي المذكورين. ولما شرعت في ذلك ولزم منه الإنجرار إلى نقل نصوص الأئمة في منع النظر في علم الكلام لما بينهما من التلازم. " [١]

يبدو بوضوح مما سلف أن السيوطي تأثر بكل من فتاوى ابن الصلاح التي تنص على تحريم الاشتغال بالفلسفة والمنطق اليونانيين، وتأثر أيضاً بالانتقادات التي وجهها ابن تيمية لهما في العديد من مؤلفاته. وسيتأثر بكل هذه الجهود لاحقا كثيرا من أهل السنة الذين سيأتون بعد ذلك.

يظهر مما سبق أن الفلسفة التقت بالدين في ديار الإسلام على يدي الفلاسفة المنتسبين للإسلام، الذين قاموا بعملية توفيق بين الدين والفلسفة، ولذلك قيل إن الفلسفة الإسلامية فلسفة توفيقية: توفق بين الدين (الإسلام) والفلسفة (الفلسفة عامة وفلسفة اليونان على وجه الخصوص). لكن هذا الأمر – على نحو ما ذكرنا سابقاً – لم يستمر كثيرا فقد واجه رجال الدين من المسلمين – أعني أهل السنة – هذه المسألة بالدراسة والتحليل والنقد. فهذه المحاولات من قِبل الفلاسفة المنتسبين للإسلام " لم تمر بسلام، فقد حدثت ردود فعل مختلفة، وبدرجات متفاوتة إذ تصدى الغزالي للفلسفة وكفر منتحليها في مسائل معينة ولكنه ارتضى منها بعض مسائل أخري، بينما نجد ابن تيمية ومدرسته ومن هم على شاكلته من المتشددين في التمسك بالصورة الأولى المخلصة للإسلام عند بدء ظهوره، يرفضون كل دعاوى الفلسفة والمنطق. " [٢]

---

(١) صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام: جلال الدين السيوطي، ص ٣.

(٢) تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام: المقدمات – علم الكلام – الفلسفة الإسلامية: د. محمد على أبو ريان، ص ٥، ٣٥٤.

(٣) حقيقة الفلسفة الإسلامية: جلال العشري، ص ١٤٦.

ولقد مرت تلك الثورة على الفلسفة والمنطق اليونانيين في ديار الإسلام بمراحل وتطورات. فيبدو بوضوح وجلاء " مدى عنف الثورة وشدتها تلك الثورة التي كادت أن تكون على المسلمين لا فرض عين بل فرض كفاية، بيد أنها كانت حتى الآن قد اتخذت صورة الفتاوى والدعاوي والمنشورات والبيانات التي لا تهمنا قيمتها العلمية بقدر ما يهمنا مبلغ ما فيها من انفعالات نفسية وشحنات عقلية تلقي جميعاً الضوء على رد الفعل الذي كان العالم الإسلامي يحياه، فإننا نجد هذه الثورة عند آخرين من نظار المسلمين وقد اتخذت شكل النقد المنهجي القائم على الاستدلال المنطقي المؤدي بدوره إلى تحريم تعاطي الفلسفات والتنازل عنها. " [٣]

وفسر نفر من الباحثين موقف أهل السنة من الفلسفة والمنطق اليونانيين أعني تحريم الاشتغال بهما من قبيل خوفهم على العقيدة الإسلامية، فالفلسفة والمنطق اليونانيان يمثلان خطرا يهدد العقيدة الإسلامية، لذلك قرر أهل السنة ضرورة التحذير من خطرهما ومحاربتهما. فقد كان " لأهل السنة بإزاء المنطق اليوناني موقف خطير أخطر بكثير من موقفهم بإزاء بقية علوم الأوائل. فبينما كان عدم الثقة بإزاء العلوم اليونانية الأخرى يبدو في العناية بالتحذير منها فحسب، ظهر الكفاح ضد المنطق في صورة معارضة خطيرة كل الخطورة. فالاعتراف بطرق البرهان الأرسططالية عُدَّ خطراً على صحة العقائد الإيمانية، لأن المنطق يهدد تهديداً جدياً كبيراً. وعن هذا الرأي عبر الشعور العام لدى غير المثقفين في هذه العبارة التي جرت مجري المثل: من تمنطق تزندق. " [١]

وبسبب تلك الثورة التي أعلنها أهل السنة تجاه الفلسفة والمنطق اليونانيين لجأ الفلاسفة المنتسبون للإسلام إلى التأليف بأكثر من طريقة حتى لا

---

(١) لأجنتس جولد تسيهر: موقف أهل السنة القدماء بإزاء علوم الأوائل، ص ١٤٧

يتعرضوا لغضب رجال الدين مما قد يستعدي الحكام عليهم. وهذا ما فعله معظم المتقلسفة " فهم يتكلمون بألسنة كثيرة ويؤلفون كتباً خاصة وعامة ويرمزون أحياناً ولا يجهرون، وربما كان من بين أسباب هذه الظاهرة جملة عوامل من بينها... الخوف من قوة المحافظة وعلى رأسها طريقة الفقهاء والمحدثين ورجال الدين عموماً والسلطة السياسية التي كانت غير مأمونة الجانب حتى عندما يكون لها ميل لتشجيع الفلسفة أحيانا ؛ لأنها هي الأخرى واقعة تحت ضغط الرأي العام متمثلاً في طبقة رجال الدين الذين هم في الغالب على عداء أو لنقل تخوف من الفلسفة والثقافات الوافدة. " [٢] ورغم تلك المقاومة الشديدة من قبل أهل السنة للفلسفة والمنطق اليونانيين فإنهما تمكنا من إحراز انتصار كبير في ديار الإسلام أمام تلك المعارضة الشديدة. [٣] ويعد الغزالي من أهم الشخصيات الإسلامية التي لعبت دوراً كبيراً في توطيد أقدام المنطق خاصة في ديار الإسلام من خلال تقديمه كثيراً من الأسباب والعوامل التي عملت على بقائه واستمراره في ديار الإسلام. [٤]

الخاتمة:

تشتمل على أهم النتائج التي توصل إليها الباحث:

١ – لم يقف المسلمون موقفاً موحداً في التعامل مع فلسفة اليونان ومنطقهم؛ ففي حين وفق فريق منهم – وهم الفلاسفة المنتسبون للإسلام – بين الدين والفلسفة ؛ رفض فريق آخر منهم الفلسفة والمنطق اليونانيين بسبب ما ينطويان عليه من مفاسد وضلالات.

---

(٢) دراسات في الفكر الفلسفي الإسلامي: د. حسام الدين الألوسي، ص ١٨.

(٣) الفكر الإسلامي بين الأمس واليوم أو شؤون دارنا العقلية: محجوب بن ميلاد، ص ٩١.

(٤) المنطق والموازين القرآنية: قراءة لكتاب القسطاس المستقيم للغزالي: أ.د. محمد مهران، المقدمة، ص ٨.

٢ – أكد المناطقة على الدور الذي لعبه المنطق اليوناني في تأسيس علوم اللغة العربية وخاصة النحو العربي في مقابل علماء اللغة العربية الذين رفضوا ذلك الدور، وأكدوا على عدم تأثر علوم اللغة العربية وخاصة النحو العربي بالمنطق اليوناني.

٣ – ظهر في ديار الإسلام كثير من المشكلات الدينية والعقلية بسبب اشتغال الفلاسفة المنتسبين للإسلام بفلسفة اليونان ومنطقهم، وفي مقدمة تلك المشكلات " مشكلة خلق القرآن الكريم "؛ مما أدى إلى إلحاق الأذى المادي والمعنوي بمن رفض الرأي الذي تبنته السلطة الحاكمة في تلك الآونة.

٤ – على الرغم من الانتقادات التي وجهها الغزالي للفلسفة والمنطق اليونانيين فإنه يُعد في مقدمة المفكرين المسلمين المروِّجين لهما في ديار الإسلام.

٥ – لعبت الفتاوى والمنشورات التي أصدرها أهل السنة دوراً كبيراً في الحد من الاشتغال بالفلسفة والمنطق اليونانيين تعليماً وتعلماً.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- السنة الشريفة.

أولا: العربي منها:

١ – الإسلام والمذاهب الفلسفية: د. مصطفي حلمي، ط ١، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع.

٢ – أحمد بن حنبل إمام أهل السنة: عبد الحليم الجندي، ١٣٩٠ هـ / ١٩٧٠ م، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية: لجنة التعريف بالإسلام يشرف على إصدارها محمد توفيق عويضة، الكتاب الخامس والستون، الجمهورية العربية المتحدة.

٣ – أدب الكاتب: ابن قتيبة الدينوري، حققه وضبط غريبه، وشرح أبياته أو المهم من مفرداته محمد محيي الدين عبد الحميد، بدون.

٤ – أصول السنة: أحمد بن حنبل وبحاشيته تمام المنة في التعليق على أصول السنة بقلم عمرو عبد المنعم سليم، ط ١، ١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة.

٥ – أصول مذهب الإمام أحمد بن حنبل: دراسة أصولية مقارنة: د. عبد الله بن عبد المحسن التركي، ط ١، ١٣٩٣ هـ /١٩٧٤ م، مطبعة جامعة عين شمس.

٦– إغاثة اللهفان من مصائد الشيطان: ابن قيم الجوزية، حققه وعلق عليه وقدم له د. السيد الجميلي، دار ابن زيدون للطباعة والنشر والتوزيع بيروت – لبنان.

٧– تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام: المقدمات – علم الكلام – الفلسفة الإسلامية: د. محمد علي أبو ريان، ١٩٧٦ م، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان.

٨– تاريخ الفلسفة الإسلامية: وضعه بالإنكليزية د. ماجد فخري نقله إلى العربية د. كمال اليازجي، ١٩٧٤ م، الدار المتحدة للنشر.

٩– تاريخ الفلسفة في الإسلام: ت. ج. دي بور، نقله للعربية وعلق عليه محمد عبد الهادي أبو ريدة، الدار التونسية للنشر – المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر.

١٠– التفكير الفلسفي في الإسلام: د. عبد الحليم محمود، ١٩٨٥ م، دار الكتاب اللبناني – مكتبة المدرسة، بيروت – لبنان.

١١- تلبيس إبليس: ابن الجوزي البغدادي، الدراسة والتحقيق والتعليق د. السيد الجميلي، دار الريان للتراث – مصر.

١٢- تهافت الفلاسفة: الغزالي، تحقيق د. سليمان دنيا، ط ٣، مزيدة، ذخائر العرب (١٥) دار المعارف – مصر.

١٣- حقيقة الفلسفة الإسلامية: جلال لعشري، ط ١، ١٤١٢ هـ / ١٩٩١ م، الدار المصرية اللبنانية طباعة نشر توزيع.

١٤- دراسات الفكر الفلسفي الإسلامي: د. حسام الدين الألوسي، ط ١، ١٤٠٠/ هـ ١٩٨٠ م المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٥- الصواعق المرسلة علىالجهمية والمعطلة: ابن قيم الجوزية، حققه وخرج أحاديثه وعلق عليه وقدم له د. على بن محمد الدخيل الله، النشرة الأولي ١٤٠٨ هـ، دار العاصمة، الرياض، المملكة العربية السعودية.

١٦- صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام: جلال الدين السيوطي ويليه مختصر السيوطي لكتاب نصيحة أهل الإيمان في الرد على منطق اليونان لتقي الدين بن تيمية، نشره وعلق عليه علي سامي النشار، ط ١، ١٩٤٦ م، بنفقة مكتبة الخانجي بمصر – مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر.

١٧- فتاوى ومسائل في التفسير والحديث والأصول والفقه ومعه أدب المفتي والمستفتي: ابن الصلاح، حققه وخرج حديثه وعلق عليه، د. عبد المعطي أمين قلعجي، ط ١، ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م، دار المعرفة، بيروت – لبنان.

١٨- الفصل في الملل والأهواء والنحل: ابن حزم الأندلسي وبهامشه الملل والنحل للشهرستاني، مكتبة الخياط، بيروت – لبنان.

١٩- الفكر الإسلامي بين الأمس واليوم أو شؤون دارنا العقلية: محجوب بن ميلاد، ط ٢، ١٩٦١ م، الشركة القومية للنشر والتوزيع - تونس.

٢٠- الفلسفة النورانية القرآنية عند الغزالي: رؤية نقدية لفكر الغزالي وفلسفته: د. زكريا بشير إمام، ط ١، ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٩ م، مكتبة الفلاح - الكويت للنشر والتوزيع.

٢١- في الفلسفة الإسلامية: منهج وتطبيق: د. إبراهيم مدكور، دار المعارف - مصر.

٢٢- لاجنتس جولد تسيهر: موقف أهل السنة القدماء بإزاء علوم الأوائل، دراسة ضمن كتاب التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية: دراسات لكبار المستشرقين: ألف بينها وترجمها عبد الرحمن بدوي، ١٩٤٠ م، الناشر مكتبة النهضة العربية.

٢٣- مجموعة الرسائل: ابن تيمية، يطلب من مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده - الأزهر - مصر.

٢٤ - مفتاح دار السعادة ومنشور ولاية أهل العلم والإرادة: ابن قيم الجوزية. بدون.

٢٥- المقابسات: أبو حيان التوحيدي، محقق ومشروح بقلم حسن السندوبي، ط ١، ١٣٤٧ هـ / ١٩٢٩ م، المطبعة الرحمانية، يطلب من المكتبة التجارية الكبرى - مصر.

٢٦- المنطق والموازين القرآنية: قراءة لكتاب القسطاس المستقيم للغزالي: أ.د. محمد مهران، ط ١، ١٤١٧ هـ / ١٩٩٦ م، سلسلة أبحاث علمية (١٣) المعهد العالمي للفكر الإسلامي.

٢٧- المنقذ من الضلال الغزالي: مع أبحاث في التصوف ودراسات عن الغزالي: أ.د. عبد الحليم محمود، مطبعة حسان، يطلب من دار الكتب الحديثة.

٢٨- النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية: د. حسين مروة، ط ٢، ١٩٧٩ م، دار الفارابي - بيروت - لبنان.

الأجنبي منها:

1- Sheikh (Saeed.M):Islamic philosophy ,first impression © 1982 the Octagon press Ltd.Photoset and printed in Great Britain.

2 – Watt (Montgomery.W) Muslim intellectual a study of Al – ghazali , ©1963 , the Edinburgh university press. U.S.A. Agent: Aldine publishing company.

التاريخ والوعي عند جادامر

د/ ناهد إبراهيم محمد (*)

يكتب هانز جورج جادامر Hans Georg Gadamer ♦ فيقول: "إن فكرة عقل مطلق غير ممكنة للإنسانية.. فنحن نلتمس العقل فقط من خلال مصطلحات عينية وتاريخية، إنه ليس سيدًا لنفسه؛ ذلك أنه يبقى باستمرار معتمدًا على الظروف المعطاة التي يعمل من خلالها"(٢).

فالتاريخ في نظره هو الذي يؤثر دومًا في الإنسان، والعقل الإنساني يتشكل من خلال ظروف تاريخية واجتماعية، ومن ثم فإنه ليس هناك عقل مطلق يتحكم في سير التاريخ، ويشكل لحظاته كما هو الحال عند هيجل الذي ذهب إلى أن العقل هو الذي ينظم حركة التاريخ؛ وذلك نظرًا لأن لحظات التاريخ كلها هي بمثابة أحوال وتغيرات عن فكرة كلية تغترب عن نفسها ثم تعود إلى ذاتها من جديد.

إذن فنحن أمام مفهومين مختلفين: الأول منهما يعطي الأولوية للحظة التاريخية على العقل الإنساني، وبالعكس يعطي الثاني تلك الأولوية للعقل على اللحظة التاريخية؛ الأمر الذي يدفعنا إلى التساؤل عن كيفية تأثير التاريخ على العقل عند جادامر لا عن أهميته لديه. فقد أثبت هذا المفكر تلك الأهمية من

(*) باحثة في الفلسفة المعاصرة.

♦ هو من أهم الفلاسفة المعاصرين، وقد اشتهر بفلسفته الهرمينوطيقية Hermeneutical philosophy تلك التي عرضها في مؤلفاته ومقالاته الكثيرة التي يأتي على رأسها في الأهمية مؤلفه الشهير "الحقيقة والمنهج".

(٢)- Gadamer, truth and Method, P. ٢٤٥.

خـــلال شغله الشاغل وهو الهرمينوطيقا**. التي تحولت على يديه من مجرد فن لتفــسير النصوص، أو منهج للعلوم الإنسانية يميزها عن العلوم الطبيعية – إلى فلسفة تعرض للوجود الإنساني بوصفه وجودًا تاريخيًا. بل إن ثمة ما يدفعنا إلى التــساؤل أيــضًا عن كيفية تعامل جادامر – في فلسفته الهرمينوطيقية تلك – مع تــراث فلسفي مثل فلسفة هيجل التي تجعل الأولوية للعقل على ما عداه. فهل ما عرضـــه جادامـــر، في هذه القيود، هو فقط في إطار تأثر العقل بالتاريخ، أم أن هناك فاعلية أيضًا للعقل إزاء التاريخ ؟ تلك تساؤلات نحاول أن نجيب عنها....

الفلسفة الهرمينوطيقية عند جادامر:

يقـــارن جادامـــر بـــين ما قدمه من هرمينوطيقا وبين ما سبق أن قدمه فلاســفة آخـــرون عـــنها مـــن أمثال شلايرماخر Schleiermacher ودلتاي Dilthey. فهـــذان الفيلسوفان من جهة نظر جادامر قد أضافا طابعًا سيكولوجيًا للهـــرمينوطيقا. فبعد أن كانت الهرمينوطيقا، في القرن السادس عشر وما تلاه، مجردَ فن أو أداةً لتفسير ما غمض من الكتاب المقدس لقارئيه– تحولت بعد ذلك إلى فن لتفسير النصوص، إذ بها مع شلايرماخر، في أواخر القرن الثامن عشر ومنتـــصف القـــرن التاســـع عـــشر، تكتسب بُعدًا أعمق. فلقد أضاف إليها هذا الفيلـــسوف بُعـــدًا سيكولوجيًا، حيث رأى أن تفسير نص ما لا يقتصر فقط على الوقـــوف علـــى مجموعة من القواعد اللغوية المتحكمة في النص، بل إنه يمتد ليـــشمل مـــا يعتمد في ذات المفسِّر نفسه بإزاء النص، فعلى المفسر أن يسترجع لحظة الإبداع التي عاشها المؤلف وقت تأليفه النص، وأن يحاول بالتالي تقمُّص

** الهـــرمينوطيقا Hermeneutic لفـــظ مشتق من الفعل اليوناني Hermeneuein بمعنى يفـــسر، وهو لفظ يرجع أساسًا إلى لفظ Hermes وهو إله من آلهة الأوليمب الذي كانت مهمته أنه مبعوث الآلهة، وناقل رسائلها. في ذلك انظر :
(Harvey,Van,A: Hermeneutics,art in the Encyclopedia of Religion, Vol. 6. P. 279)

دوره، أو عليه أن ينظر بشكل أشمل إلى النص - كما ذهب دلتاي بعد ذلك - بوصفه ينم عما يدور في ذهن المؤلف من معانٍ وأفكار، وما يعبر عن تكوينه الفكري والنفسي.

ولا يوافق جادامر على ذلك الجانب السيكولوجي. فتفسير نص ما وفهمه لا يتطلب من المفسِّر تقمُّص لحظة إبداع المؤلف لنصه، ولا يتطلب كذلك إمعان النظر فيما ينطوي عليه النص من معانٍ ودلالات تعبر عن تكوين المؤلف الفكري والنفسي. إنه يتطلب- وبشكل أبسط- الاهتمام بموضوع النص نفسه [1]، غير أن الطابع السيكولوجي للتفسير لا يمثل نقطة الخلاف الوحيدة بين هرمينوطيقا كل من شلايرماخر ودلتاي، فعلى الرغم من أن جادامر قد احتفظ بالأهمية التي أولاها هذان الفيلسوفان للحظة التاريخية، والتي أولياها بالتالي للخبرة المعاشة، فإنه لم يوافق، من جهة أخرى، على ما سعيا إليه من الجمع بين تلك الخبرة المعاشة وما تشكله من فهم للحياة، وبين السعي لإكساب ذلك الفهم understanding نفسه الموضوعيةَ، وذلك بالنظر إليه كمنهج للعلوم الإنسانية دون غيرها من العلوم الطبيعية التي تتخذ من الشرح explanation منهجًا لها على نحو ما يذهب دلتاي.

ذلك أن الاختلاف بين هذه العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية لا يرتكز فقط على طبيعة موضوعاتهما: (الروح والفردي والنفساني) بالنسبة للعلوم الإنسانية، و(الطبيعة والكلي والفيزيائي) بالنسبة للعلوم الطبيعية، بل إنه يرتكز أساسًا على تناول هذين الطائفتين من العلوم لموضوعاتها. فبينما تعول العلوم الإنسانية على ما هو باطني داخلي، فإن العلوم الطبيعية تركز على ما هو خارجي. "فالفهم في العلوم الإنسانية متضمن في العودة مما هو خارجي outwardness إلى ما هو داخلي inwardness - وبشكل أكثر تحديًا-

---

(1) Ibid, P.231

الـــلإدراك الذاتـــي the self-awareness الــذي يعلـــن عن نفسه في التعبير expression. فكـــل تعبير يكمن في نسق للقصد الذاتي self-deliberation يحاول الفهم أن يعايشه مرة أخرى"[1].

ومن ناحية أخرى فإن هذا ليس معناه رفض جادامر لما يمكن أن تتمتع به العلوم الإنسانية من مصداقية ومشروعية مثل العلوم الطبيعية، أو أنه يقلل من أهمـــية الفهم بالنسبة لتلك العلوم، بل إن ذلك يرجع إلى رفضه الجمع بين فلسفة الحـــياة وموضوعية الفهم؛ وذلك لأنه يرى، متأثرًا في ذلك بهيدجر أن الفهم ذو دلالـــة أنطولوجـــية واضحة، وعلى حد تعبيره، فإنه "حالة للآنية Dasein في العالم" [2].

ولذلك فإنه يقول: "إن الفهم ليس نموذجًا لخبرة إنسانية أُخذ بها في الزمن القـــديم للـــروح كمـــا هو الحال عند دلتاي، وليس هو النموذج المنهجي النهائي للفلسفة في مقابل حياة ساذجة تفتقر إلى التأمل، كما هو الحال عند هوسرل. إنه على العكس من ذلك الشكل الأصيل لتحقيق الوجود هناك، ذلك الذي هو وجود في العالم being-in-the world"[3].

أضف إلى ذلك أن المنهج العلمي – في نظر جادامر – ليس هو الوسيلة الوحـــيدة للوصـــول إلى الحقيقة، فها هو يضع عنوانًا لمؤلفه الرئيسي "الحقيقة والمنهج" في إشارة منه إلى أنه منذ البداية يضع فاصلا بين الحقيقة والمنهج، ثم هـــو يـــرى أنـــه يمكن النظر إلى خبرة مثل خبرة الفن، وكذلك الخبرة بتراث الماضـــي أي الخبرة التاريخية – بوصفهما يعبران عن الحقيقة بمعزل عن قالب المنهج.

---

(1) Grondin,Introduction to philosophical Hesmenties,P.87-88

(2) Gadamer, The problem of historical cansiansness,P.129

(3) Truth and method ,P.230.

فإذا لم ينظر الإنسان للفهم كموضوع للحكم الجمالي، ولم ينظر للتاريخ كمـــادة ينشدها لفهم موضوعي لأحداث مضت، وما يتبعه ذلك من وجود مسافة تفـــصله عن هذين النشاطين، ومن ثم تولد اغترابه عنهما- فإنه في هذه الحالة ســـيكون مـــع نشاطين يعبران عن خبراته في مجملها لا عن جزئية منها. وإذا اســـتخدمنا تعبيـــرات جادامر فإن هذين النشاطين بإمكانهما أن يستوعبا الإنسان ويأســـراه، فبإمكانهما أن يعبرا عن تناهيه ذلك الذي لا يستطيع الفكاك منه بحكم كونه وجودًا عينيًا تاريخيًا[1].

وهكـــذا "ففي تاريخ الهرمينوطيقا يظهر تأكيد هيدجر على الفهم كطابع أساســـي basic trait للوجـــود في العالم بوصفه نقطة تحول فاصلة، فالنظرية الهـــرمينوطيقية التـــي كانـــت تخـــتص فـــيما سبق بالمنهج تحولت إلى مشكلة أنطولوجـــية أساســـية. ومن خلال جهود جادامر لتأصيل تلك الهرمينوطيقا في الحقـــيقة والمـــنهج Truth and Method صار التأكيد على نقطة التحول هذه أساسًـــا للنظـــر فـــي العـــلاقة بين الفلسفة والعلوم الإنسانية في الأعوام المائة الأخيرة "[2].

بيد أن جادامر ينوّه في كتابه "الحقيقة والمنهج" أيضًا إلى أن ما نادى به هيدجر من طابع أنطولوجي للفهم لم يكن الهدف منه تأسيس هرمينوطيقا تاريخية كتلك التي سعى دلتاي قبل ذلك إلى إقامتها على أسس سيكولوجية، أو التي يرى هـــو نفسه أنه يمكن وصفها بالتاريخية، ولكن من منطلق غير المنطلق النفسي، فهـــا هو يقول: "سوف نحاول تحديد ما إذا كانت راديكالية هيدجر الأنطولوجية تمكـــنها أن تسهم في تأسيس هرمينوطيقا تاريخية. إن قصد هيدجر هو بلا شك مخـــتلف عن ذلك. ويجب علينا الحذر من أن نستخرج نتائج سريعة من تحليله

(1) See Gadamer ,The Universality of the Hermeneutical Problem , P 3ff.
(2) Rodi,frithjof, Hermeneutics and the Meaning of life ,P 082

الوجودي لتاريخية الوجود هناك Historicalness of being- there فالتحليل الوجودي للوجود هناك بالنسبة لهيدجر لا يشتمل على أي مثال للوجود"[1].

حقا أن هيدجر، فيما يرى جادامر، يذهب إلى أن كوننا كائنات تاريخية إنمـــا يعنـــي "أن تاريخية الوجود هناك في توقعها أو نسيانها هي الشرط لكوننا قـــادرين علـــى استحضار الماضي" [2] غير أن ذلك لا يعني بالنسبة له تأسيس هـــرمينوطيقا تاريخـــية؛ وذلـــك نظرًا لأن تركيزه كله كان منصبًا على المعنى الأنطولوجـــي للوجود الإنساني، وإن كان ذلك التركيز على المعنى الأنطولوجي يساعد من جهة أخرى – كما يشير جادامر – على أن تدلي الهرمينوطيقا بدلوها فيما يتعلق بالعلوم الإنسانية.

فمـــشكلة الهـــرمينوطيقا يمكنها أن تكتسب إطارًا جديدًا من خلال نظرة هيدجـــر للفهم، وهذا هو ما يوضحه جادامر بأن الفهم عند هيدجر لم يعد مثلما كـــان الحال في المدرسة التاريخية – توافقا بين العارف وبين ما هو معروف؛ مما يتيح القول بأهمية النواحي السيكولوجية – في عملية التفسير –كما ذهب إلى ذلك دلتاي، بل صار رؤية "لطبيعة خاصة بنمط من الوجود يشترك فيه كلاهما– إذ إنه يوضح أنه لا العارف أو المعروف متاحان بطريقة هرمينوطيقية (عينية)، ولكـــنهما متاحان من خلال ما هو تاريخي؛ وذلك نظرًا لأنهما حالتان لتاريخية الوجـــود"[3]. وهذا مما يتيح بالفعل دراسة التاريخ، فنحن ندرس التاريخ لأننا – كما يرى هيدجر – تاريخيون [4].

---

(1) Truth and method ,P.232

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

ولا تتوقف القدرة على فهم الماضي واستحضاره على تاريخية الوجود الإنساني فحسب، بل إن النظر إلى الفهم كعنصر مميز للعلوم الإنسانية يتوقف عليها أيضًا؛ وذلك لأن البناء العام للفهم يتطلب شكلاً عينيًا، وذلك من خلال الفهم التاريخي"[1].

ويوضح جادامر ذلك بالاستفادة من أفكار هيدجر بأن استيعاب الوجود الإنساني كمشروع قذف به في العالم ويسعى لتحقيق ذاته، وأنه ليس ثمة إمكانية لكي يستطيع الإنسان أن يتجاوز وقائعية وجوده the facticity of his being، إنما يتيح للفهم أن يكون فهمًا تاريخيًا يلتزم بالعادات والتراث[2].

ولذلك فإن "التركيب الوجودي للوجود هناك يجد تعبيرًا عنه من خلال فهم التراث التاريخي"[3].

وعلى ذلك فإن التاريخ بالنسبة لجادامر كيان حي يؤثر في وعينا بذواتنا، وفي وعينا بالعالم من حولنا. فعلى حد قوله: "فإن التاريخ لا ينتمي إلينا، بل نحن الذين ننتمي إليه"[4].

تلك النظرة إلى التاريخ تنعكس بشكل أساسي على تناول جادامر للتراث الفلسفي. فللأفكار الفلسفية فَهْمٌ كان قدم من قال بها، يمكنها أن تؤثر في طريقة فهمنا لحياتنا، وذلك من خلال حوارنا Conversation مع التراث الفلسفي الذي يمثل في هذه الحالة آخر Other يمكننا أن نقبله، بل أن نتحدث معه شأنه في ذلك شأن أي شخص آخر علينا أن ندخل معه في حوار، وأن نتجاذب معه أطراف الحديث من خلال ما نطرحه عليه من أسئلة ومن خلال ما يجيب به عنها.

(1) Ibid,P.234.

(2) See Ibid .

(3) Ibid .

(4) Ibid,P.245.

وهــذا هو ما يدعو بالفعل إلى التساؤل عن كيفية الحوار بين وعينا من جانب والتراث الفكري من جانب آخر.

إن جزئية الوعي Consciousness التي استخدمها جادامر في فلسفته الهرمينوطيقية تعد من أهم جزئيات تلك الفلسفة على الرغم من اتفاقه مع هيدجر فــي الكثيــر والكثير من الجزئيات، ومنها اتفاقه معه تحديدا في نقده لمصطلح الوعي كما نادى به المثاليون الألمان، ومن ثم رَفْضُه، مثل هيدجر، لقسمة الذات والموضــوع تلك التي تعرف الذات الإنسانية نفسها من خلالها، وذلك باتخاذها ذاتهــا موضوعا لذاتها. غير أنه لم يتحدث عن التاريخ ووقائعية الوجود بمعزل عــن الوعي، وهذا هو ما نلمسه في مؤلفاته ومقالاته على تنوعها في المصطلح الذي نحته، واستخدمه على نطاق واسع في أعماله، وهو مصطلح الوعي الفعّال تاريخــيًا Wirkungschichtliche Bewusstsein. Effective historical Consciousness. وهــذا هــو الأمر الذي يدعونا إلى مناقشة تأثره بكل من هيجل وهيدجر.

التاريخ والتناهي الإنساني:

فــي مقاله "تأمل في رحلة الفلسفة" Reflection on philosophical journey" يكــتب جادامر فيقول: "إن أول شخص كتب تاريخا للفلسفة، وآخر شــخص يقــوم بــذلك أيضا – هو هيجل – فالتاريخ عنده تحقق وتوقف، وذلك بظهور الروح المطلق"[1].

ولــذلك فإنــه يتساءل: "هل هذا هو حاضرنا؟ هل ما زال هيجل ماثلا أمامــنا ؟... هــل المبدأ الأول والأخير الذي يبلغ من خلاله التفكير في الوجود أوجه هو الروح أو العقل؟"[2].

(1) Gadamer,Refection on my philosophical journey,P.39.

(2) Ibid.

وجادامـــر بالفعـــل ينقد مفهوم المعرفة الكلية عند هيجل، فليست هناك معرفة مطلقة يصل إليها التاريخ بتحقق الفكرة، والحقيقة ليست كشفًا كليا يتحقق بظهـــور الفكـــرة الكلـــية، وهذا هو ما يتضح من وجهة نظره في نظرة هيدجر للحقيقة. فالحقيقة كما يراها هيدجر ليست كشفًا مطلقًا، بل هي كشف لها وحجب أيضا.

يقـــول جادامـــر: "إن هيدجـــر هو أول فيلسوف منذ هيجل يضعنا أمام إمكانـــية بديلـــة وإيجابية... فالحقيقة ليست كشفًا شاملاً يتحقق نموذجه بظهور الـــروح المطلقـــة لذاتـــه، وإنمـــا يعلمـــنا هيدجر أن ننظر إليها بوصفها كشفًا unconcealing وحجـــبًا concealing في آن واحد. فالجهود الكبيرة المبذولة للإمعـــان في التراث، وهي الجهود التي تجعلنا نعرف أنفسنا المرة تلو الأخرى وقد عبر عنها من خلال كلمات، إنما تتم عن مشكلة، فالذي تم بيانه ليس هو كل شيء، ففي الحقيقة فإن الذي لم يسربه هو الكلمة التي يمكنها أن تنفذ إلينا"[1].

وجادامر يستفيد من تلك الجزئية عن استحالة الموقف النهائي أو المطلق Absolute، ومـــن ثـــم أهمية الكلمة المستترة أو المحجوبة عن الوعي – كما يـــستفيد مـــن غيـــرهاً فـــي حقـــيقة الأمـــر – في توضيح ما يقصده بالفلسفة الهـــرمينوطيقية. فها هو يذكر "إن الفلسفة الهرمينوطيقية كما تصورتُها لا تُظهر نفسها كموقف "مطلق"، ولكن كطريق من الخبرة. فتواضعها متضمن في حقيقة أنه ليس هناك موقف أعلى نهائي سوى استمرارية المرء منفتحًا على الحوار"[2].

بـــيد أن نقد جادامر لهيجل – على هذا النحو – لا يمنعه من أن يذهب إلـــى القـــول بأن ما يمكن أن يكون من أوجه نقد للمثالية الألمانية والميتافيزيقا

(1) Ibid.

(2) Ibid.,P.36.

بشكل عام لا يُنقص من أهمية الميتافيزيقا في وقتنا الحالي؛ ذلك أن تعدّي هيدجر للميتافيزيقا –على سبيل المثال– لم يقلل من أهميتها، بل إنه يرى أن ثمة تشابهًا بين ما ذهب إليه هيدجر وما ذهب إليه هيجل؛ ذلك أن هيجل رغم قوله بالفكرة المطلقة قد تخطى – من جهة أخرى – ذاتية الذات الإنسانية أو على حد تعبيره "كانت قوته التأملية بمثابة وثبة Leap تخطى بها ذاتية الروح الإنسانية"[1].

وكــان هــذا هو مقصد هيدجر أيضًا فيما يرى جادامر، فها هو يتساءل "عما إذا كان مقصد هيجل لم يكن هو نفسه مقصد هيدجر (في مرحلته المتأخرة) ومن ثم الابتعاد عن المبدأ المتعالي Transcendental، وهل ذلك لم يكن مقصد هــيجل أيــضًا؛ وذلــك من خلال تخطيه ذلك التوجه إلى الوعي الذاتي self - consciousness. وبالتالــي قسمة الذات والموضوع في فلسفة الوعي، أم أن هناك اختلافات ما زالت قائمة؟ "[2].

وهذا هو ما دفع جادامر إلى أن يتساءل أيضا عما إذا كان تأثره بهيدجر هــو التأثــر الذي اتضح بشكل خاص في الأهمية التي أسندها إلى اللغة، والتي أسندها تبعا لذلك إلى الطابع الحواري الذي يحكم صلتنا بالعالم والأشياء– يعني مــن جهــة أخــرى أنه قد تجاوز كل ما جاء به هيجل؟ وفي هذا يتساءل :"هل توجهي إلى كلية اللغة وتأكيدي على الطابع اللغوي للنفاذ إلى العالم، وفي كليهما أشارك هيدجر– يمثلان بالفعل خطوة تتجاوز هيجل، أما أنهما يمثلان خطوة لا تتخطاه؟"[3].

وجادامر حين يعول بالفعل على الدور الذي يقوم به الآخر the other أو الطرف الثاني في أن حوار thou فإنه يكون بذلك قد أجاب عن هذا التساؤل،

(1) Ibid.
(2) Ibid .
(3) Ibid .

بــل أيضًا عن غيره من التساؤلات التي تدور حول الأهمية التي أولاها لهيجل، والتي توضح في الوقت نفسه تميزه واختلافه عن هيدجر رغم استفادته الشديدة مــن آرائــه. ففــي أكثر من موضع من مؤلفاته وعلى رأسها بالطبع "الحقيقة والمــنهج" نجــده يــشيد بهيجل؛ وذلك نظرا للأهمية التي أولاها هذا الفيلسوف للآخر، أو الطرف الآخر في الحوار. ولهذا فإنه يذكر "أن النقد الكثير والمتنوع لفلــسفة العقــل المطلق عن طريق نقاد هيجل، لم يستطع أن يحُول دون النتائج المنطقية للتوسط الذاتي الجدلي dialectical self- mediation، الذي وضعه هــيجل خاصة في علم ظاهرياته.. ذلك أن الآخر ينبغي ألا يدرك كآخر فحسب من خلال الوعي الذاتي الصرف، ولكن يدرك كطرف ثانٍ في الحوار"[1].

ويــدعم وينمي جادامر تلك الجزئية عن أهمية الآخر أو الطرف الثاني في الحوار فنراه يشيد بكيركجور kierkeagaard أيضًا فيقول: "طبقًا لكركجور فإن مفهوم الآخر هو الذي يقتحم تمركزي حول ذاتي وهو الذي يعطيني شيئًا ما أفهمه"[2].

ولقــد كــان هــذا بالفعــل مدعاة لاختلاف جادامر مع هيدجر، فقذف الإنسان في عالم كمشروع يتحقق به وجوده إذا استخدمنا تعبيرات throwness هيدجر – ليس هو وحده الذي يدفع الإنسان إلى التخلص من وهم حضوره أمام ذاته وثقته في وعيه، بل إن وجود الآخر في حياة الإنسان وتأثيره فيها من شأنه أن يقــضي بدرجــة أعلى على تمركزه حول ذاته وتوهمه بالوصول إلى وعي كامل بها، ولذلك فإن الطابع اللغوي أو الحواري لعلاقة الإنسان بالآخر يظل هو الأساس في محاولته فهم ذاته كذات متناهية منفعلة بما يدور حولها"[3]، غير أنه

(1) Truth and method ,P.307 .

(2) Reflection,P.46.

(3) Ibid .

يحلـو لجادامـر أن يصف تناهي الذات الإنسانية بالكلية universality؛ وذلك نظـرًا لأن الحـوار الـذي لا يقـر موقفًا نهائيًا يتخذه الإنسان وحده، بل يثبت اسـتمرارية فهمـه لذاته من خلال ما يلقيه من أسئلة على الأشخاص والأشياء والعـالم من حوله، وما ينشده من إجابات عنها- هو حوار يتسم بالكلية؛ نظرًا لأنـه لا يـصف موقفًا بعينه أو تجربة بعينها، بل يصف التجربة الإنسانية في عمومها »[1].

ولذلك صح أن يقال إن استخدام جادامر للفظ كلي غالبًا ما يدل لديه على لفـظ أنطولوجـي ontological؛ وذلك نظرًا لأنه يرتبط بالمعنى الأنطولوجي للخبرة الإنسانية»[2]، ولكن ماذا عن الصياغة الهرمينوطيقية - إن جاز التعبير- عـن فاعلـية التاريخ؟ وهي هناك فاعلية للوعي الإنساني على الرغم من هذا التأكيد الشديد على التناهي الإنساني؟

فعالية التاريخ وفعالية الوعي:

يـذهب جادامر في الحقيقة والمنهج إلى أن الفهم Verstahen في اللغة الألمانـية يعني قدرة عملية practical ability، ويضرب لذلك مثالاً بالتعبير الألمانـي eg er versteht nicht zu lesen , he can't read هو لا يستطيع القـراءة، يـستوي في ذلك أن يكون الفهم في مجال مثل مجال تفسر النصوص والوقـوف على تعبيرات الحياة المعاشة في مجال العلم والمعرفة، فمنه تعبيرات مختلفة للحياة المعاشة ومعايير وأنماط مختلفة لفهم الأعمال الصناعية artifacts بـيد أن الفهـم لا يعني فقط الضلوع في شيء أو الإلمام به بشكل جيد well versed in something، بل إنه يتضمن أيضًا ما يضيفه الإنسان من ذاته، وما

(1) The Universality of the Problem,P.10ff.

(2) See Grondin, An Introduction to the Hermeneutical philosophy,p.111.

يعبــر بــه عن طريقة تناوله للأشياء، ولذلك فإن الفهم في النهاية هو فهم ذاتي self-understanding. ويصيغ جادامر ذلك بقوله: "إذن فإنه حق في الحالات كلهـا أن الـشخص الـذي يفهم، إنما يفهم ذاته (أي) يضعها projecting وفقًا لإمكانياته"(1).

فاهـتمام الـذات الإنسانية بموضوع ما يحمل توقعاتها expectations حـول هذا الموضوع؛ مما يعني أن ثمة تصوراتٍ مسبقةً preconception أو أحكامًا مسبقة projudices تمثل عنصرًا أساسيًا في عملية الفهم.

ولكـن من أين يشتق المرء تلك الأحكام المسبقة؟ هل تنشأ لديه لمجرد رغـبة أو ميل لفكرة أو معنى ما، أم تنشأ عن سابق خبراته بالحياة؟ وماذا عن الموضــوع الـذي يهـتم به المرء؟ كيف يتفاعل في هذا العدد مع تلك الأحكام المسبقة؟

هـل تأتـي تلك الأحكام على حساب الموضوع أو الشيء أو النص أو الأشـخاص الذين يتفاعل معهم المرء، أم أن الأولوية تكون لذلك الموضوع أو الشيء أو الشخص؟

يحـيل جادامر بالفعل تلك الأحكام المسبقة إلى التاريخ والتراث. فالمرء يـستقيها من سابق خبراته، ولذلك فإن التاريخ أو التراث لا يظهران في عملية الفهم بوصفهما عنصرين خارجيين مضافين لعملية الفهم، بل يظهران عضوين ذاتيـين أصـليين فـيها، ولهـذا فـإن حـركة فكـرية مـثل حركة التنوير Enlightenment قـد أخطـأت - كما يشير جادامر - بمناداتها عند دراستها للعقـل كمرشـد وهادٍ وحيد، وتركها الاهتمام بالماضي، وذلك على العكس من الحـركة الرومانـسية "romanticisin" التي دعت إلى الالتفات إلى أهمية ما

(1) Truth and method ,P.231.

يحمله الماضي من أفكار [1]. بل إن مناداة حركة التنوير بالعقل وحده مثلت، في نظـــر جادامـــر، حكمًا مسبقًا مثل أي حكم مسبق آخر؛ وذلك لأن التغلب على الأحكام المسبقة كلها ذلك المطلب الكوني Global لحركة التنوير يثبت أنه هو نفـــسه حكـــم مسبق يفتح التغلب عليه الطريقَ لفهم مناسب لتناهينا ذلك الذي لا يوسم إنسانيتنا فقط، بل يوسم وعينا التاريخي أيضًا[2].

ولكن هل يعني ذلك أن ما هو تاريخي على خلاف مع العقل ويتعارض مـــع الحـــرية الإنسانية؟ وهل وعينا بأحكامنا المسبقة يعني من جهة أخرى أن نتمرد على شروط وجودنا التاريخي أو نضحي بها من أجل موضوعية نحرص علـــى التمـــسك بها؟ يرى جادامر "أننا نقف دائما داخل التراث، وهذا ليس نسقًا متواضعًا objectifying؛ إذ إننا لا ندرك ما يقوله التراث كشيء آخر، أو شيء غريب، إنه جزء منا دائمًا، ونموذج أو مثال لمعرفتنا بأنفسنا [3]. وهو يعلل ذلك بـــأن منهج العلوم الطبيعية في تناول الأشياء يختلف عن منهج العلوم الإنسانية، فما هو سابق بالنسبة للعالم قبل أن يصل إلى النتيجة النهائية هو مجرد خطوات يمكـــن نسيانها إذ تتوالى عليها خطوات أخرى، وهذا ما لا يتضمنه منهج العلوم الإنـــسانية، تلـــك التـــي لا تـــتوقف على فكرة البحث أو التطور، فما سبق من إنجازات تلك العلوم لا يلغي لمجرد قدمه. وإن كان ذلك يتطلب أيضًا أن تعرض تلـــك العلوم ما قد سبق بطريقة تجعله مؤثرًا في حاضرنا، فالموضوع يلتمس له حـــياة فقـــط مـــن خلال الضوء الذي يظهره لنا"[4]. ويرجع ذلك إلى أن مبعث الاهتمام بالتراث في العلوم الإنسانية هو الحاضر واهتماماته [5].

---

(1) Ibid,P.241FF.

(2) Ibid,P.244 .

(3) Ibid,P.250 .

(4) Ibid,P.252 .

(5) Ibid,P.293 .

ولتوضـــيح ذلـــك يـــستعين جادامر بمقولة هيجل إن "ما هو كلاسيكي Classical يـــدل على نفسه ومن ثم فإنه يفسر نفسه أيضا، فما يدل على نفسه ويفـــسر نفسه أيضًا ليس بماضٍ بل هو حاضر، أو أن ما يقوله إنما يخاطب به الحاضر خصيصًا[1].

ويلخص جادامر ذلك بقوله: "إن الفهم ليس مثلاً يدل على ذاتية شخص مـــا، بل هو وضع المرء داخل نسق التراث حيث الماضي والحاضر مندمجان بشكل دائم. وهذا هو ما يجب أن يعبر عنه من خلال النظرة الهرمينوطيقية، تلك التي تبعد تمامًا عن الإثبات عن طريق فكرة النسق أو المنهج"[2].

وعلـــى ذلـــك فثمة معادلة تتحكم في عملية الفهم، فإذا كان التساؤل عن طبيعة الحقيقة المطروحة من خلال الفهم، فإننا إزاء فهم يريد أن يصل إلى فهم، ذلك أننا كحاضر نريد أن نصل إلى فهم لأنفسنا من خلال فهم ما هو ماضٍ، إننا بتعبيـــر ثالـــث نؤســـس فهمـــنا على الجمع بين الدارسة التاريخية وما هو حي وحاضـــر في تراثنا [3]، مما يعني – كما يقول جادامر –"أن تأثير التراث الحي Living tradition وأثر الدراسة التاريخية لا بد أن يشكلان وحدة Unity"[4].

إلا أن هـــذا الاندماج مع التراث أو الانخراط فيه أو تأثرنا بمخاطبته لنا لا يتيح لنا أن نميز بين ما هو صحيح وما هو غير صحيح من أحكامنا المسبقة، إذ إنـــه لا يمكن النظر في تلك الأحكام نفسها ونحن متأثرون بها غير منفصلين عـــنها، ولـــذلك فإنه من الضروري وجود مسافة تفصل بين تلك الأحكام وبين ذواتـــنا، فهـــل يحقـــق ذلـــك على سبيل المثال وجودَ مسافة زمنية temporal

(1) See Ibid,p.257.

(2) Ibid,p.258.

(3) Weinsheimer,Joel C.Gadamres,Hermenutics,P.177.

(4) Truth and method ,P.251.

distance تفصلنا عن تراث ما؟ هل يقوم الوعي هنا بدوره الذي سبق أنه قام بــه في تراث المثالية الألمانية، حيث الذات تتخارج عن ذاتها من خلال تكنيك الوعي لكي تعي نشاطها بشكل أوضح؟ هل يستفيد جادامر هنا من هذا التكنيك؟

يــبدو بالفعــل أن جادامر قد استفاد من وجود مسافة زمنية تفصلنا عن التراث، أي تراث، بل استفاد أيضًا من تراث المثالية الألمانية فيما يتعلق بتكنيك الوعي، فالوعي الإنساني بإمكانه أن يميز أحكامنا المسبقة بخصوص عن النص نفسه. وهذا هو ما عبر عنه بقوله: "إنها المسافة الزمنية التي يمكنها فقط أن تحل مــشكلة الهــرمينوطيقا الحــرجة critical، وهي تحديدًا تمييز الأحكام المسبقة الصحيحة التي تفهم عن طريقها من غير الصحيحة التي تسيء إلى فهمنا. ومن ثــم فــإن العقل المدرب هرمينوطيقيًا يشتمل على وعي تاريخي، إذ إنه سيكون وعــيًا بالأحكام المسبقة التي تتحكم في فهمنا بحيث إنه يمكن النظر إلى النص كمعنى آخر، وأن يحكم عليه في ذاته "[1].

وعلــى ذلك "فإن ما يقود إلى الفهم يجب أن يكون شيئًا يؤكد ذاته نفسها من خلال ما يملكه من مصداقية خاصة به"[2].

ويضيف جادامر بأننا نشرع في الفهم حين يخاطبنا address us شيء مــا حتــى لو أدى ذلك إلى أن نعلق suspen أحكامنا المسبقة، وذلك لأن هذا التعطــيل يتــيح لنا أيضًا أن نبقى دائمًا على إمكانياتنا في التساؤل والاستفسار والمناقشة، وإن كان ذلك لا يعني – بطبيعة الحال– أن ندع أحكامنا المسبقة، أو أن نعتمد على آراء الآخرين بدلا منها،إذ إننا لا يمكننا أن نتخلى عن تاريخنا[3].

---

(1) Ibid,P.266.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

فــنحن إذن أمام موضوع لاهتمامنا يعبر من جهة عن حقيقة تاريخية، ويعبــر من جهة أخرى عن فهمنا واستيعابنا لها، ولا يمكننا أن نقف على فعالية الــتاريخ إلا مــن خلال الجمع بين هذين الجانبين، أي الحقيقة التاريخية والفهم التاريخي.

ولكــن مــا الذي تعنيه فعالية التاريخ من خلال عملية الفهم؟ إن تعبير فعالية التاريخ الذي استخدمه جادامر Wirkungsgeschichte كلمة مركبة من كلمتين الأولى أثر أو فعالية Winkung والأخرى تاريخ geschichichte.

أمــا عن كلمة Winkung فإن لها علاقة بالفعل Wirken بمعنى نسج knite، صــنع weave، دمج Integrate، وأما Wirklichen، فبمعنى يحقق Realize، يجعله حقيقيًا Make real وأما wirklichkeit بمعنى حقيقة واقعية Reality أو فاعلية Actuality[1].

فالــتاريخ يرتبط إذن بمعاني التحقق والتأثير والفعالية والدمج، ذلك أن "فعالية التاريخ هي حقيقة التاريخ بوصفه تاريخًا للتحقيق، فالأعمال الحقيقية هي تلك التي في تحقيقها لذاتها تؤثر. وتاريخ شيء ما يؤثر أو التاريخ في تأثيره هو مــا تعنــيه فعالية التاريخ.. أي أن تأثير التاريخ – تحققه،حقيقته – هي التاريخ نفسه"[2].

ويــذهب جادمر إلى أن هذا المعنى عن فعالية التاريخ ليس جديدًا؛ ففي القــرن التاســع عشر ظهر الاهتمام بدراسة التفسيرات المختلفة لعمل ما، وتتبع تأثيراته أو كيفية استقبال الآخرين له[3].

---

(1) Weinsheimer,Joel C.,Gadamre's,Hermeneutics,P.177.

(2) *Ibid* .

(3) See t ruth and method ,P.267ff .

هنا ينوه جادامر إلى أن فعالية التاريخ مستمرة سواء كنا مدركين لها أم غيـر مدركـين، فقوة ذلك التاريخ الفعال Effective history لا تعتمد على كونها مدركة، وهذه هي قوة التاريخ فوق كل وعي إنساني متناه"[1].

فعلـى الـرغم من أن الوعي بتأثير التاريخ هو مطلب لمن هم مولعون بالمنهج وبالعلم، فإنه لا يتحقق بشكل كامل. يقول جادامر: "فالقول بأننا أصبحنا مدركـين تمامًا للتاريخ الفعال هو قول فيه صلف تمامًا، مثلما تحدث هيجل عن معـرفة مطلقـة يعبـر التاريخ عن ذاته من خلالها؛ وبذلك يصعد إلى مستوى المفهوم"[2].

ولا يـرجع جادامـر عـدم قدرتنا على الوعي التام بتأثير التاريخ إلى قـصور فـي وعيـنا، بل يرجعه إلى أن الإنسان يجد نفسه منخرطًا في موقف تاريخـي يستحيل عليه أن ينفصل عنه؛ وذلك نظرا "لأن فكرة الموقف تعني أنه ليس بإمكاننا أن نقف خارجه، وبالتالي أن نكون قادرين على أن نحصل على أية معرفة موضوعية عنه"[3].

وهـذا هـو ما يوضحه جادامر أيضا بقوله: "أن تعيش تاريخيا فإن هذا معناه أنك لن تكون كاملاً أبدًا، فكل المعرفة الذاتية تنبع مما هو معطى تاريخيًا، أو مـا نطلق عليه مع هيجل الجوهر، فذلك هو أساس كل معنى ذاتي أو اتجاه ذاتـي، ومن ثم فإن ذلك المعنى وهذا الاتجاه يوصفان، ويجد أن إمكانية فهم أي تراث، أيًا كان في مصطلحات عن تفرده التاريخي"[4].

---

(1) Ibid,P.268.

(2) Ibid.

(3) Ibid,P.269.

(4) Ibid.

والمرء بذلك سواء كان قارئا أو مؤرخا أو فيلسوفا يجد نفسه في موقف هرمينوطيقي لا يمكنه أن يتخطاه بحكم أنه ليس بإمكانه أن يتجاوز التاريخ، ولذلك فإن ما يعنيه في الحاضر هو ذلك الموقف الذي يعايشه، والذي يعبر عن حدود إدراكه، ولهذا يستخدم جادامر لفظ أفق Horizon؛ ليشير به إلى مدى الرؤية التي تشمل كل شيء يمكن النظر إليه من نقطة جزئية"[1].

والمرء قد يتمتع بسعة الأفق وقد لا يتمتع، أما الذي لا يمتلك سعة الأفق فإنه لا يستطيع النفاذ إلى ما هو أبعد من موضع قدميه، في حين أن الذي يمتلكها يرى ما هو أبعد وأكثر قيمة ودلالة. يقول جادامر: "فالمرء الذي ليس لديه أفق لا يتمتع برؤية واضحة؛ ومن ثم فإنه يضخم ما هو قريب منه، وعلى العكس، فإن تكون ذا أفق فإن ذلك لا يعني أن تحدد بما هو قريب، ولكن أن تكون قادرًا على رؤية ما وراءه، فالمرء الذي لديه أفق يعرف الدلالة النسبية لكل شيء داخل ذلك الأفق أو المدى من الإدراك، سواء كان قريبا أم بعيدًا، صغيرا أم كبيرا"[2].

ويطبق جادامر هذا على الموقف الهرمينوطيقي، " فما ينجزه الموقف الهرمينوطيقي إنما يعني الوقوف على الأفق الأمثل لبحث الأسئلة التي يستدعيها الصدام بالتراث"[3].

هكذا أوضح جادامر ذلك أنه يمكن استخدام مصطلح الأفق "لكي يشير إلى الطريقة التي تتقيد بها تحديدات الفكر المتناهية، وطبيعة القانون الذي يحكم مدى رؤيته[4]" في مجال الفهم التاريخي أيضًا.

(1) Ibid.

(2) *Ibid.*

(3) Ibid .

(4) Ibid .

ففـــي هـــذا المجـــال يمكننا- كما يشير جادامر- أن نتحدث عن وعي تاريخـــي يـــرى الماضـــي مـــن خـــلال مصطلحاته فقط لا من خلال الأفكار المعاصـــرة، وتلـــك طريقة لفهم ما هو تاريخي؛ ذلك أن الدخول - على سبيل المـــثال- في حوار مع آخرين يفترض أن نتفهم موقفهم، أي أن نضع أنفسنا في نفس الموقف الموجود فيه هؤلاء الأفراد، بصرف النظر عما إذا كنا نتفق معهم في موقفهم هذا أم نختلف [1].

وعلـــى ذلك فإننا بالفعل إزاء آفاق مختلفة، فهناك مدى رؤية لما نحياه بالفعل، وهناك مدى رؤية آخر للموقف التاريخي الذي نصنع أنفسنا من خلاله.

ولـــذلك فإن الأفق هو دائمًا في حركة Motion. فالمرء لا يستطيع أن يقـــف في حدود ما يحياه فقط، كما أنه لا يستطيع أن ينكب فقط على ما ينخرط فـــيه أو يـــضع نفسه داخله، "فالأفق هو بالأحرى شيء نتحرك من خلاله، وهو يتحـــرك معـــنا... (ولهذا) فإن تاريخنا الخاص بنا، والتاريخ الخاص بالآخرين، ذلـــك الـــذي يـــتجه إلـــيه وعينا التاريخي- إنما يساعدان في تشكيل ذلك الأفق المتحرك الذي تعيش خارجه الحياة الإنسانية دومًا، والذي تحدده كتراث"[2].

فالأفـــق وسيلة لاستيعاب الموقف التاريخي؛ ذلك أننا لا نضع أنفسنا في موقـــف تاريخـــي من أجل أن نتعرف على كيفية رؤيتنا للأشياء، بل إننا على خـــلاف ذلـــك نـــتخذ من تلك الرؤية وسيلة كي نضع أنفسنا داخل ذلك الموقف التاريخي[3].

---

(1) See Ibid,P.270 .

(2) Ibid,P.271 . .

(3) Ibid .

نفس الموقف الموجود فيه هؤلاء الأفراد، بصرف النظر عما إذا كنا نتفق معهم في موقفهم هذا أم نختلف [١].

وعلـــى ذلك فإننا بالفعل إزاء آفاق مختلفة، فهناك مدى رؤية لما نحياه بالفعل، وهناك مدى رؤية آخر للموقف التاريخي الذي نصنع أنفسنا من خلاله.

ولـــذلك فإن الأفق هو دائمًا في حركة Motion. فالمرء لا يستطيع أن يقـــف في حدود ما يحياه فقط، كما أنه لا يستطيع أن ينكب فقط على ما ينخرط فـــيه أو يـــضع نفسه داخله، "فالأفق هو بالأحرى شيء نتحرك من خلاله، وهو يتحـــرك معـــنا... (ولهذا) فإن تاريخنا الخاص بنا، والتاريخ الخاص بالآخرين، ذلـــك الـــذي يـــتجه إلـــيه وعينا التاريخي- إنما يساعدان في تشكيل ذلك الأفق المتحرك الذي تعيش خارجه الحياة الإنسانية دومًا، والذي تحدده كتراث"[٢].

فالأفـــق وسيلة لاستيعاب الموقف التاريخي؛ ذلك أننا لا نضع أنفسنا في موقـــف تاريخـــي من أجل أن نتعرف على كيفية رؤيتنا للأشياء، بل إننا على خـــلاف ذلـــك نـــتخذ مَن تلك الرؤية وسيلة كي نضع أنفسنا داخل ذلك الموقف التاريخي[٣].

وخلاصـــة القـــول إذن أن رؤيتـــنا الحاضرة للأشياء أو ما يشكل أفق الحاضـــر لا تتـــشكل بمعزل عن أفق الماضي؛ ولذلك "فإن الفهم باستمرار هو اندماج Fusion هذين الأفقين اللذين نتخيل أنهما يعيشان كل على حدة"[٤].

---

(١) *See Ibid,P.٢٧٠ .*

(٢) Ibid,P.٢٧١ .

(٣) Ibid .

(٤) *Ibid,P.٢٧٣ .*

وهـذا مما دفع جادامر إلى أن يتساءل عن ضرورة القول بهذا الأفق المتميز عن غيره، وما يقتضيه ذلك من القول بتفاعله وتداخله، بل المناداة أيضا بضرورة دمجه، فلماذا لا نتحدث منذ البداية عن أفق تاريخي واحد؟

ويجيب جادامر عن تساؤله بأن وعينا الحاضر بالموقف التاريخي هو في حقيقته وعي بالتوتر tension الحادث بين النص والحاضر، ولذلك فإن المهمة الهرمينوطيقية – على حد قوله – "ليست في إخفاء ذلك التوتر من خلال محاولة الوصول إلى محاولة إدغام ساذج naive assimilation، بل في إظهاره بشكل واعٍ... فالوعي التاريخي على إدراك تمامًا بآخريته otherness ولذلك فإنه يميز أفق التراث عن أفقه"[١].

إلا أن ذلك الوعي الموسوم عند جادامر بالفعالية لا يقف عند حدود تمييز الرؤية الحاضرة للأشياء عن فعالية التراث واستمراريته، بل إنه كوعي يعيد بناء ما يميزه وكأنه يعود بذلك إلى ذاته مرة أخرى. يقول جادامر: "إن (الوعي التاريخي نفسه) كما نحاول أن نبين ذلك شيء يفصل نفسه عن استمرارية التراث، ولهذا فإنه يعيد بناء ما ميزه في وحدة الأفق التاريخي المنشودة، من أجل أن يعود إلى ذاته مرة أخرى"[٢].

هذا الحديث عن التوتر الحادث بين رؤيتنا الحاضر والتراث، وما يلعبه الوعي من دور في الدمج بينهما، وما يتعلق بذلك من حديث جادامر عن عودة الوعي إلى ذاته مرة أخرى- يذكرنا على الفور بحديث هيجل عن الفكرة الكلية، وكيف أنها تغترب عن ذاتها بأن نفصل ذاتها عن ذاتها ثم تعود إلى ذاتها في نهاية المطاف، وجادامر بذلك يظهر متأثرًا بالمثالية الألمانية وهيجل تحديدًا، رغم نقده كما بينا من قبل لتكنيك الوعي وقسمة الذات والموضوع. فإن كان

(١) Ibid .

(٢) Ibid.

جادامـــر يـــنقد ذلك التكنيك فإنه من جهة أخرى يستفيد منه مثله مثل العديد من الأفكـــار الهيجلـــية الأخرى، وهو يوضح بذلك بأن انتقاده للطابع العام للمثالية الألمانية، وهيجل على وجه الخصوص - لا يحول دون الإشادة ببعض أفكارها بل استخدامها إن أمكن ذلك أيضًا[١].

إذن فـــإن الوعـــي التاريخـــي الفعال هو في حقيقة الأمر وعي باندماج الأفـــق، بل إنه يدل أيضا على استخدام application النص لكي يكون مفهومًا في الموقف الراهن للمفسر"[٢].

فـــالفهم كمـــا يراه جادامر هو في الأساس تاريخي، كما هو الحال في العلـــوم الإنسانية، وهو يرجع ذلك إلى أنه من "خلال تلك العلوم يفهم النص فقط إذا فهم بطرق مختلفة في كل وقت"[٣]؛ لذلك فإنه يقول: "فالفهم نفسه يبرهن على أنه حدث Event، ومهمة الهرمينوطيقا.. تشتمل على التساؤل عن أي نوع من الفهم، أي نوع من العلم ذلك الذي يتغير بتغير التاريخ"[٤].

ويقـــول أيـــضًا: "فقـــضيتنا هي أن الهرمينوطيقا التاريخية لديها مهمة تنجزها، وذلك لأنها تخدم صحة المعنى، فهي بشكل واضح وواعٍ تتخطى فجوة الـــزمن، تلك التي تفصلُ المفسر عن النص ،وتتغلب على اغتراب المعنى الذي "يعتري النص"[٥].

---

(١) Ibid,P.٢٧٤ .

(٢) Ibid .

(٣) Ibid,P.٢٧٦.

(٤) Ibid.

(٥) Ibid,P٢٧٨.

"إن الأجيال المستقبلية سوف تفهم بطرق مختلفة ما يقرؤه (المرء) في النص. وما هو صحيح بالنسبة لكل قارئ هو صحيح أيضا بالنسبة للمؤرخ. فالمؤرخ مهتم أساسًا بتراث التاريخي كله، وعليه أن يوجد بينه وبين وجوده الحاضر إذا أراد أن يفهمه، وبذلك يمكنه أن يجعل هذا النص منفتحًا على المستقبل "(١).

ولكن ألا يعني ذلك أن ثمة دمجًا كاملاً للتاريخ والحقيقة؟ إن جادامر يعود فيتساءل من جديد عن أثر الفلسفة الهيجلية، ويتضح هذا في قوله: "إننا يجب أن نسأل... ما إذا كنا قادرين على أن نُبقي أنفسنا أحرارًا من الادعاءات الميتافيزيقية للفلسفة التأملية؛ ومن ثم نرضى الخبرة الهرمينوطيقية بالموافقة على نقد الهيجليين الصغار لهيجل، ذلك النقد الذي أثبت أهميته تاريخيا"(٢).

وتأتي الإجابة سريعًا إذ يجب الفصل في نظره بين ما أسماه بالنتائج المتعجرفة للمثالية التأملية وبين حقيقة فكر هيجل، ذلك الذي لم يستطع النقاد أن يتغلبوا على قوته"(٣).

ولكن ما تلك الحقيقة الكامنة في فكر هيجل "والمتخفية وراء سطوة التأمل"(٤). على حد قوله؟ إنها كامنة بالفعل – كما يشير جادامر – في نقد هيجل لما قام به كانط من فصل بين عالم الظواهر وعالم الشيء في ذاته. فذلك الفصل بين هذين العالمين فيه إثبات أن العقل قد احتوى ذلك التمييز بين الظاهرة والشيء في ذاته وأنه قد تجاوزه، "فالعقل يؤسس حده، وذلك لأنه يدل على أن العقل تجاوز بالفعل ذلك الحد؛ مما يجعل الحد حدًا هو أنه يتضمن الاعتراف بما

(١) Ibid,P.٣٠٤.

(٢) Ibid,P٣٠٦.

(٣) Ibid,P.٣٠٧.

(٤) Ibid.

يقع على جانبيه. أنه جدل للحد الذي يوجد من خلال كونه متحركًا. وبالتالي فإن تمييز الشيء في ذاته ضد مظهره هو تمييز بالنسبة لنا فقط"(١).

ولذلك دلالته بالنسبة لجادامر، فذلك "التوسط الجدلي" الذي أرساه هيجل يوضح "أنه لا يجب النظر إلى الآخر كآخر يمكن استيعابه من خلال الوعي الذاتي، ولكنه كطرف ثانٍ في الحوار.. وذلك لأن النسق الجدلي لظاهريات العقل phenomenology of mind لا يتحدد بشيء أكثر من كونه مشكلة لاستيعاب أو إدراك الطرف الثاني"(٢). فالوعي الذاتي بالنسبة لهيجل يحصل على حقيقة وعيه الذاتي من خلال استيعابه للشخص الآخر"(٣).

وجادامر بذلك يؤكد في مؤلَّفه "الحقيقة والمنهج" وفي غيره من المؤلَّفات والمقالات على أن إدراك الإنسان لذاته لا يتحقق من خلال شروط يمليها هو على التجربة بواسطه وعيه الذاتي، بل إنه يتحقق من خلال حواره مع الآخر؛ الأمر الذي يثبت تناهيه في النهاية. ولذلك فإنه يذهب إلى "أن فلسفة هيجل عن العقل (التي) تدعو إلى تحقيق الدمج الكلي Total fusion للتاريخ مع الحاضر، لا تتعلق بمذهب صوري تأملي، ولكنها تتعلق بالشيء نفسه كما هو نحن. فهيجل قد ناقش من خلال اتجاه تاريخي فيه جذور للهرمينوطيقا"(٤).

---

(١) Ibid.

(٢) *Ibid.*

(٣) Ibid,P.٣٠٨.

(٤) Ibid,P.٣١٠.

ويقــول أيــضا: "إن الاتجــاه التاريخـــي للعقل ليس تأملا ذاتيا self-relfection أو مجرد جدل صوري للاغتراب الذاتي يمكن تجاوزه ولكنه خبرة، إنها تخبر بالحقيقة وهي نفسها حقيقية"(١).

وعلــى ذلــك فإن الفلسفة الهرمينوطيقية يمكنها أن "تتواءم" – على حد تعبيــر جادامر – مع فلسفة هيجل مثلما هي تتفق في كثير من جزئياتها – كما رأيــنا – مــع فلسفة هيدجر، فكلتا الفلسفتين الهرمينوطيقية والهيجلية تتفقان في القــول بالدمج بين التاريخ والحاضر، وكلتاهما تتفقان أيضًا في القول بالتناهي الإنــساني، وهو التناهي الذي يتحقق عن طريق الحوار مع طرف آخر، سواء كــان شخصا أم شيئًا أم تراثا، وليس من خلال التقوقع داخل شروط الذات، كما هو الحال في الفلسفة المثالية التأملية، أو من خلال مجرد الوعي بوجود الإنسان كمــشروع يتحقق بتحقق إمكانياته كما هو الحال في فلسفة هيدجر، وهو ما بينه جادامر في إحدى مقالاته كما ذكرنا ذلك آنفًا.

ولعل ذلك يوضح أن ما ذهب إليه جادامر من القول بفاعلية التاريخ كما اتــضحت بــشكل خاص في الأحكام المسبقة التي تزخر بها ذات الإنسان، وهو بصدد الإطلاع على تراث ما – لا يتعارض مع القول بفعالية الوعي ممثلة هذه المــرة فــي مفهــوم الأفق الذي يدمج بين نشاط الماضي والحاضر ويستشرف المستقبل.

(١) Ibid.

المراجع

١-Gadamer, hans Georg, the problem of Historical Consciousness, in Interpretive Social Science .Edited by Paul Rabinow and William M.Sullivan. Berkeley ,Los Anglos, London : University of California Press,١٩٧٩.

٢ - Gadamer , Reflection on My Philosophical Journey, in the Philosophy of Hans – Georg Gadamer , Edited by Lewis Edwin Hahn, The Library of Living Philosophical, volume xiv,١٩٩٧.

٣- Gadamer the Universality of the Hermeneutical Problem in Philosophical Hermeneutics, Edited and Traslated by David E.linge.Berkeley : University of the California Press ١٩٧٦.

٤- Gadamer Truth and Method , Translated and Edited by Gorrett Banden and John Cumming. New York .Continuum, ١٩٧٥.

٥- Grandin, Jean, Introduction to phiosophical Hermeneutics, Translated by Joel Weinsheimer. New York and London: Yale University Press,١٩٩٤.

٦- Rodi, Frithjof, Hermeneutics, and the Meaning of life: A Critique of Gadamer's Interpretation of Dilthey , Edited by Hugh J.Silverman and Don Ibde state University of New York press ,١٩٨٥.

٧-Weinsheimer, Joel C.,Gadamer's Hermeneutics: A Reading of Truth and Method. New Haven and London: Yale University press,١٩٨٥.

المَطَالِبُ الثَمَانِي مِنَ السَبْعِ المَثَانِي فِي إِثْبَاتِ النُبُوَّاتِ

د. خالد حسين عبد الرحيم حمدان(*)

ملخص:

أرسل الله تعالى رسله بالهدى والبينات ليخرجوا الناس من الظلمات إلى النور، ويهدوهم إلى صراطه المستقيم، ويقيموهم على الملة القويمة، ويعلموهم العلم الصحيح النافع لهم في دينهم ودنياهم، الَّذي يعرِّف الخلق بربهم، وينير قلوبهم بمعرفته المعرفة الصحيحة، التي تثمر تعظيمه وإجلاله ومحبته وخشيته ورجاءه والتعلق به، وتبعثهم على العمل الصالح، مع التزكية والطهارة، ولزوم الأخلاق الحميدة والخصال الكريمة.

إن المتأمل في دعوة الرسل صلوات الله وسلامه عليهم، يجد أن ما جاءوا به يدل على صدقهم، فقد جاءوا بمنهج متكامل لإصلاح المجتمع الإنساني، لا يتعارض مع فطرة الإنسان وسنن الكون فضلاً عن القيم التي نادوا بها والمقاصد التي دعوا إليها، ولقد أودع الله ﷻ في العقل البشري خاصية إدراك الحسن والقبح، ومع هذا فإن رحمته سبحانه اقتضت ألا يعذب أحدًا ما، لم يقم عليه الحجة بإرسال الرسل إليه.

من هنا فإنَّ هذا البحث جاء ليبين أن الذين ينكرون النبوات والرسالات هم في حقيقة أمرهم لا يقدرون الله تعالى حق قدره ولا يعرفون حكمته ورحمته وعدله، ذلك أنه من المعلوم بداهةً أن العلم بأصول الدين إنما يتم التوصل إليه

**)الأستاذ المساعد بقسم العقيدة والمذاهب المعاصرة، بكلية أصول الدين،الجامعة الإسلامية– غزة.

من خلال النص من الكتاب أو السنّة أو الإجماع، ذلك أننا لو افترضنا أنّ هناك علماً نافعاً من غير طريق الأنبياء والمرسلين صلوات الله وسلامه عليهم، فإنّ ذلك لن يكون إلا في أمورٍ دنيويّة، أمّا بالنسبة للأمور الأخرويّة وما يتبعها من معارف شرعيّة، فهذه لا يمكن أن تعلم إلا من خلال ما أخذ عن الرسول ﷺ، إذ أنّه أعلم الخلق بها، وأقدرهم على بيانها وتعريفهم بها، هذا ولم يخالف أحد ممن يعتد برأيه في أنّ العقل لا سبيل له إلى اليقين في عامّة المطالب الإلهيّة، وإذا كان الأمر هكذا فالواجب تلقي علم ذلك عن الأنبياء والمرسلين صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين.

ABSTRACT:

The Eight Demands of the Oft- Repeated Seven Verses in Attesting Prophecies

Allah has sent his messengers with guidance and Clear Proofs to transfer people from darkness to light, to guide them to his Straight Path, to upright them, and to teach them the right science for their religion and life, a science that teaches people about their God, and enlightens their hearts with the right knowledge which entails his glory, love, fear, belonging and trust, knowledge that urges people to do god deeds with purification and

chastening, and to commit to good morals and traits.

The contemplator of messengers' invitations finds that what they have come with indicates their veracity, as they were sent with religious integral system to reform the human society, a system which does not confront with the human

instincts and the universe rules. Allah has ingrained a trait of distinguishing

between the good and the bad, and the beautiful and the ugly.

Accordingly, this research intends to show that those who deny prophecies and divine messages don't recognize Allah's omnipotence, justice, mercy and wisdom. It is a matter of fact that knowing the religious sources is achieved through texts from the Holy Book, Sonna, and the consensus, proposing that

a good science, away from prophets and messengers (PBUT), will be a secular issue. Other eternal issues, along with legal letters, are taught through

the prophet (PBUH), as he is the all-knowing and able to aware people of

the eternal issues. No scholar denies that reason is the way to divine calls, thus

receiving knowledge from prophets and messengers (PBUT).

إن الحمد لله نحمده ونستعينه ونستغفره ونستهديه ونعوذ بالله من شرور أنفسنا ومن سيئات أعمالنا، من يهده الله فلا مضل له، ومن يضلل فلا هادي له، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له وأشهد أن نبينا محمداً عبده ورسوله صلى الله وسلّم عليه وعلى آله وصحبه أجمعين. وبعد

إن المسلم حين يؤمن بنبوة الأنبياء صلوات الله وسلامه عليهم، إنما يؤمن بعقيدة راسخة رسوخَ الجبال الرواسي، ومصدر هذا الرسوّ أنه عقيدة قامت على العلم والدليل والبرهان، إن حاله ليس كحال أولئك الذين قالوا فيما ذكره القرآن الكريم عنهم: ﴿إِنَّا وَجَدْنَا آبَاءنَا عَلَى أُمَّةٍ وَإِنَّا عَلَى آثَارِهِم مُّقْتَدُونَ ﴾، فهؤلاء وأضرابهم حجبوا عقولهم عن النظر في الحق ودلائل صدقه ، وصمّوا آذانهم عن سماعه ، ولقد دعانا القرآن الكريم للتأمل في دلائل نبوة النبي ﷺ في

غير آية، قال تعالى: ﴿قُلْ إِنَّمَا أَعِظُكُم بِوَاحِدَةٍ أَن تَقُومُوا لِلَّهِ مَثْنَى وَفُرَادَى ثُمَّ تَتَفَكَّرُوا مَا بِصَاحِبِكُم مِّن جِنَّةٍ إِنْ هُوَ إِلَّا نَذِيرٌ لَّكُم بَيْنَ يَدَيْ عَذَابٍ شَدِيدٍ﴾[2].

ومن خلال سورة الفاتحة سنعرض الأدلة التي تشهد بنبوة الأنبياء صلوات الله وسلامه عليهم، تثبيتاً لإيمان المؤمنين، ودعوة للبشرية التائهة عن معرفة الأنبياء والمرسلين صلوات الله وسلامه عليهم.

أهميَّة البحث:-

تكمن أهميَّة هذا البحث في بيان أن الذين ينكرون النبوات والرسالات هم فـي حقـيقة أمرهم لا يقدرون الله تعالى حق قدره ولا يعرفون حكمة الله تعالى ورحمـته وعدله، لقد أنكر المشركون النبوات، لكنهم أنكروها في معرض العناد واللجاج ليكذبوا محمداً ﷺ، لذلك واجههم القرآن الكريم بالتنديد بقولتهم: ﴿ .. مَا أَنزَلَ اللّهُ عَلَى بَشَرٍ مِّن شَيْءٍ ﴾[3] بقوله تعالى: ﴿وَمَا قَدَرُواْ اللّهَ حَقَّ قَدْرِهِ﴾[4] كما واجههم بالْكِتَابَ الَّذِي جَاءَ بِهِ مُوسَى نُوراً وَهُدىً لِلنَّاسِ، قال تعالى: ﴿... قُلْ مَنْ أَنــزَلَ الْكِتَابَ الَّذِي جَاء بِهِ مُوسَى نُورًا وَهُدًى لِّلنَّاسِ تَجْعَلُونَهُ قَرَاطِيسَ تُبْدُونَهَا وَتُخْفُونَ كَثِيرًا وَعُلِّمْتُم مَّا لَمْ تَعْلَمُواْ أَنتُمْ وَلاَ آبَاؤُكُمْ قُلِ اللّهُ ثُمَّ ذَرْهُمْ فِي خَوْضِهِمْ يَلْعَبُونَ ﴾[5].

هذا القول الذي قاله مشركو مكة في جاهليتهم الأولى، يقوله إخوانهم في كل زمان ومكان في جاهليَّاتهم التي تلت، ومنهم الذين يقولونه الآن ممن يزعمون أن الأديان من صنع البشر، وأنها تطورت وارتقت بتطور البشر وارتقائهم، لا يفرقون في هذا بين ديانات هي من تصورات البشر أنفسهم كالوثنيات كلها قديماً وحديثاً، وبين ديانات جاء بها الرسل صلوات الله وسلامه عليهم من عند الله تعالى وهي ثابتة على أصولها الأولى، جاء بها كل رسول فتقبلتها فئة وعتت عنها أخرى، قال تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللّهُ مَثَلاً كَلِمَةً

طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ * وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِن فَوْقِ الأَرْضِ مَا لَهَا مِن قَرَارٍ﴾[٦].

هذا القول إن دلّ فإنما يدلّ على الجهل المطبق بقدر الله سبحانه، فالله الكريم العظيم العادل الرحيم العليم الحكيم لا يدع هذا الكائن الإنساني وحده وهو الذي خلقه وهو الذي يعلم سره وجهره، وطاقاته وقواه ونقصه وضعفه ويعلم سبحانه أن العقل الذي أعطاه له يتعرض لضغوط كثيرة من شهواته ونزواته ومطامعه ورغباته، ومن ثم لا يكله الله إلى هذا العقل وحده ولا يكله كذلك إلى ما أودع فطرته من معرفة لدنيَّةٍ بربها الحق فهذه الفطرة قد تتدنس هي الأخرى بسبب ما يقع عليها من ضغوط داخلية وخارجية وبسبب الإغواء والاستهواء الذي يقوم به شياطين الجن والإنس بكل ما يملكون من أجهزة التوجيه والتأثير، إنما يكل الله الناس إلى وحيه ورسله وهداه وكتبه ليرد عقولهم إلى صحتها وسلامتها وليجلو عنهم غاشية التضليل من داخل أنفسهم ومن خارجها وليردَّ فطرهم إلى استقامتها وصفائها، هذا هو الذي يليق بكرم الله وفضله ورحمته وعدله وحكمته وعلمه، فتقدير الله حق قدره يقتضي الاعتقاد بأنه أرسل إلى عباده رسلاً يساعدون عقولهم على الخلاص من الضغوط والانطلاق ويستنقذون فطرهم من الركام للنظر الخالص والتدبر العميق[٧].

أسباب اختيار الموضوع:

١- من المعلوم بداهةً أن العلم بأصول الدين إنما يتم التوصل إليه من خلال النص من الكتاب أو السنَّة أو الإجماع.

٢- لو افترضنا أنَّ هناك علماً نافعاً من غير طريق الأنبياء والمرسلين صلوات الله وسلامه عليهم، فإنَّ ذلك لن يكون إلا في أمورٍ دنيويَّةٍ، أمَّا الأمور الأخرويَّة وما يتبعها من معارف شرعيَّة، فهذه لا يمكن أن تعلم

إلا مــن خلال ما أُخذ عن الرسول ﷺ، إذ أنَّه أعلم الخلق بها، وأقدرهم على بيانها وتعريفهم بها، قال تعالى: ﴿...لَقَدْ جَاءَتْ رُسُلُ رَبِّنَا بِالْحَقِّ ﴾[8].

٣- إنَّ العقل لا سبيل له إلى اليقين في عامَّة المطالب الإلهيَّة، لذا فالواجب تلقي علم ذلك عن الأنبياء والمرسلين صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين.

منهج البحث:

سلك الباحث في بحثه المنهج الوصفي التحليلي[9]، حيث إنَّه أنسب المناهج في مثل هذه البحوث.

خطَّة البحث:

جاء البحث في مقدمة وتمهيد وثمانية مطالب وخاتمة، وفيما يلي بيان ذلك:

١-**المقدمة**، وقد اشتملت على أهميَّة البحث، وسبب اختياره.

٢-**التمهـيد**، وقــد تحدَّث عن معنى النبوة والرسالة، والنبي والرسول، وبيان الفرق بينهما.

٣- **المطالب**، وفيما يلي بيانها:-

المطلب الأول:- الحمد

المطلب الثاني:- الألوهيَّة

المطلب الثالث:- الربوبيَّة

المطلب الرابع:- الرحمن الرحيم

المطلب الخامس:- المُلك

المطلب السادس:- يوم الدين

المطلب السابع:- المعبود المستعان

المطلب الثامن:- الهداية

الخاتمة، وقد اشتملت على أهم النتائج التي توصل إليها الباحث.

من أركان الإيمان، الإيمان بجميع الأنبياء والمرسلين، صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين، قال الله تعالى: ﴿ آمَنَ الرَّسُولُ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْهِ مِن رَّبِّهِ وَالْمُؤْمِنُونَ كُلٌّ آمَنَ بِاللَّهِ وَمَلاَئِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ لاَ نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّن رُّسُلِهِ﴾ [١٠].
ذلك أنَّ من مقتضيات الإيمان بالله تعالى الإيمان برسله الدَّالين عليه سبحانه والمبلغين لشريعته ودينه.

معنى النبوة والرسالة:-

جاء في كتاب الله تعالى وسنة رسوله ﷺ إطلاق كلمات النبوة والرسالة والنبي والرسول، على حقائق شرعية وفق الاصطلاح الشرعي، وفيما يلي بيان معاني هذه الكلمات:-

أولاً- النبوة

لغــةً:- مأخوذة من النبأ، أي الخبر قال تعالى: ﴿عَمَّ يَتَسَاءلُونَ * عَنِ النَّبَإِ الْعَظِيمِ ﴾[١١]. أو منَ النَّبْوة، وهى ما ارتفع من الأرض، أو من الطريق يقال: نبا الشيء إذا ارتفع[١٢].

اصطلاحاً:- وصول خبر من الله تعالى بطريق الوحي إلى من اختاره من عباده لتلقي ذلك، فالكلمة إذاً تفسير للعلاقة التي بين النبي والخالق ﷻ، وهي علاقة الوحي والإنباء[١٣]، وهي اختصاص العبد لسماع وحيٍ من الله تعالى بحكم شرعيٍّ تكليفيٍّ سواء أمر بتبليغه أم لا[١٤].

ثانياً:- الرسالة

لغـــةً:- "الكلام الذي يحمله شخصٌ من شخصٍ لآخر، سواءً كان مكتوباً أو غير مكتوب، وهي كتاب صغير يشتمل على جملةٍ من المسائل من نوع واحد"[15].

اصطلاحاً:- اختصاص العبد لسماع وحيٍ من الله تعالى بحكم شرعيٍّ تكليفيٍّ بشرط أن يؤمر بالتبليغ[16].

ثالثاً:- النبيّ

لغةً:- قال الكسائي: النبي الطريق، والأنبياء طرق الهدى، قال أبو معاذ: سمعت أعرابياً يقول: "من يدلني على النبي، أي على الطريق"[17].

اصطلاحاً:- من أوحي إليه بواسطة جبريل عليه السلام، أو ألهم في قلبه، أو نبه بالرؤيا الصالحة[18]، هذا ولا مانع من اجتماع المعاني السابقة في النبي أو النبوة، فلو كانت النبوَّة مأخوذة من النبأ الذي هو الخبر، فإن النبي ﷺ كذلك، إذ أنه مُخْبَر من الله تعالى، ومُخْبِر عن الله تعالى، وإذا كانت مأخوذة من النَبْوة، فإن النبي ﷺ مرتفع في المكانة والشرف على قومه في الدنيا والآخرة، ورافع لشأن من تبعه على غيره ممن لم يتبعه. قال تعالى: ﴿إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى إِنِّي مُتَوَفِّيكَ وَرَافِعُكَ إِلَيَّ وَمُطَهِّرُكَ مِنَ الَّذِينَ كَفَرُواْ وَجَاعِلُ الَّذِينَ اتَّبَعُوكَ فَوْقَ الَّذِينَ كَفَرُواْ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ ثُمَّ إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأَحْكُمُ بَيْنَكُمْ فِيمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ﴾[19].

فالأنبياء هم أشرف الخلق وهم الأعلام التي يهتدي بها الناس فيصطلح معاشهم ومعادهم، كما هو حال العلامة من الأرض التي يهتدي بها الناس فلا يضلوا طريقهم.

رابعاً:- الرسول

لغـــةً:- هو حامل الرسالة من شخصٍ لآخر سواءً كانت مكتوبة أم غير مكتوبة، أو هو الذي يأمره المرسل بأداء الرسالة بالتسليم أو القبض[20]، قال تعالى على لسان بلقيس: ﴿ وَإِنِّي مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِم بِهَدِيَّةٍ فَنَاظِرَةٌ بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ ﴾ [21].

اصطلاحاً:- هو إنسان أوحى الله تعالى إليه بشريعة وأمره بتبليغها للناس، أو هو من أوحى الله تعالى إليه بواسطة جبريل عليه السلام خاصة بتنزيل الكتاب من الله تعالى[22].

الفرق بين النبي والرسول:-

ذهب فريق من العلماء إلى أنه لا فرق بين النبي والرسول، واستدلوا على ذلك بأن الله تعالى خاطب محمداً ﷺ بالنبي تارة وبالرسول أخرى، هذا القول في حقيقة الأمر مرجوحٌ لأمورٍ، منها:-

١ :- ما ورد في عدد الأنبياء والمرسلين.

"عَنْ أَبِي ذَرٍّ ﷺ قَالَ: أَتَيْتُ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ وَهُوَ فِي الْمَسْجِدِ فَجَلَسْتُ إِلَيْهِ ....قُلْتُ فَكَمْ الْمُرْسَلُونَ يَا رَسُولَ اللَّهِ قَالَ ثَلاثُ مِائَةٍ وَخَمْسَةَ عَشَرَ جَمًّا غَفِيرًا"[23].

٢ :- ما ورد في كتاب الله تعالى من عطف النبي على الرسول.

قال تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِن قَبْلِكَ مِن رَّسُولٍ وَلَا نَبِيٍّ إِلَّا إِذَا تَمَنَّى أَلْقَى الشَّيْطَانُ فِي أُمْنِيَّتِهِ فَيَنسَخُ اللَّهُ مَا يُلْقِي الشَّيْطَانُ ثُمَّ يُحْكِمُ اللَّهُ آيَاتِهِ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ ﴾[24].

٣ :- وصف الله تعالى لبعض رسله بالرسالة والنبوة معاً، مما يدل على أن الرسالة أمر زائد على النبوة.[25]، قال تعالى: ﴿ وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مُوسَى إِنَّهُ كَانَ مُخْلَصًا وَكَانَ رَسُولًا نَّبِيًّا﴾ [26].

والشائع عند العلماء أن الرسول أعم من النبي، فالرسول هو من أوحى الله ﷻ إليه بشرع وأمره بتبليغه وأما النبي فهو من أوحى الله ﷻ إليه ولم يأمره بالبلاغ، وعلى ذلك فكل رسول نبي، وليس كل نبي رسول، هذا الذي ذكروه بعيد لأمورٍ، منها:-

١ :- أن الله تعالـــى نص على أنه أرسل الأنبياء كما أرسل الرسل، قال تعالى: ﴿مَـــا أَرْسَـــلْنَا مِن قَبْلِكَ مِن رَّسُولٍ وَلَا نَبِيٍّ إِلَّا إِذَا تَمَنَّى أَلْقَى الشَّيْطَانُ فِي أُمْنِيَّتِهِ فَيَنسَخُ اللَّهُ مَا يُلْقِي الشَّيْطَانُ ثُمَّ يُحْكِمُ اللَّهُ آيَاتِهِ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ...﴾[٢٧].

فإذا كان الفارق بين النبي والرسول هو الأمر بالبلاغ، فالإرسال يقتضي من النبي البلاغ.

٢ :- إنَّ تــرك البلاغ كتمان لوحي الله تعالى، والله تعالى ما أنزل وحيه ليكتم ويدفن في صدر واحد من الناس، ثم يموت هذا العلم بموته.

٣ :- عن ابن عباس ﷺ عن النبي ﷺ قال : "عُرِضَتْ عَلَيَّ الأمَمُ فَرَأَيْتُ النَّبِيَّ وَمَعَهُ الرَّهْطَ وَالنَّبِيَّ وَمَعَهُ الرَّجُلَ وَالنَّبِيَّ وَلَيْسَ مَعَهُ أَحَدٌ"[٢٨] فدل هذا على أن الأنبياء مأمورون بالبلاغ.

وخروجاً من دائرة الخلاف الناشئة هنا فإن التعريف الذي أرجحه لكل من الرسول والنبي هو أن الرسول:- "من أوحي إليه بشرع جديد، والنبي هو المبعوث لتقرير شرع من قبله"[٢٩].

المطلب الأول

الحمد

يتحدث هذا المطلب عن إثبات الحمد التام لله تعالى، وهو قوله عزَّ من قائلٍ: ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ﴾ .

إنَّ حمد الله تعالى يقتضي كمال حكمته سبحانه وأنَّه لا يخلق خلقه عبثاً ولا يتركهم سدىً لا يؤمرون ولا ينهون ولذلك نزه الله تعالى نفسه عن هذا في غير موضع من كتابه الكريم، فقال عز من قائل: ﴿أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثًا وَأَنَّكُمْ إِلَيْنَا لَا تُرْجَعُونَ﴾[٣٠]، وقال سبحانه: ﴿أَيَحْسَبُ الْإِنسَانُ أَن يُتْرَكَ سُدًى﴾[٣١] فمن أعطى الحمد حقه علماً ومعرفة وبصيرة لستنبط منه أشهد أن محمداً رسول الله كما يستنبط منه أشهد أن لا إله إلا الله وعلم قطعاً أن تعطيل النبوات في منافاته للحمد كتعطيل صفات الكمال وكإثبات الشركاء والأنداد لله تعالى[٣٢]، تعالى الله ﷻ عن ذلك علواً كبيراً.

معنى الحمد:-

لغــةً: يقول أهل العلم إنّ الألف واللام في ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ﴾ تفيد الاستغراق، فمعنى قولك ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ﴾ قد شمل كل حمد يستحقه الله ﷻ، والحمد ثناء على المحمود ويشاركه الشكر إلا أن بينهما فرقاً وهو أن الحمد قد يقع ابتداء للثناء بالقول على المحمود بصفاته اللازمة والمتعدية والشكر لا يكون إلا على المتعدية ويكون الحمد باللسان والجنان والأركان[٣٣]، قال الجوهري: الحمد نقيض الذم تقول: حمِدت الرجل أحمده حمداً ومحمدةً، فهو حميد ومحمود، والتحميد أبلغ من الحمد، والحمد أعمّ من الشكر[٣٤].

اصطلاحاً: هو فعل يُنْبِئ عن تعظيم المُنعِم من حيث كونه منعماً، سواء كان ذلك قولاً، أو اعتقاداً، أو عملاً بالجوارح[٣٥]، وهو "صرف العبد جميع ما أنعم الله به عليه فيما خلق لأجله"[٣٦] .

والشكرُ هو الثناء على المحسن بما أولاه من المعروف، يقال:- شكرته وشكرتُ له وباللام أفصح[٣٧] كما أنه لا يكون إلا في مقابلة النعمة[٣٨]، فالحمد ثناء على الله تعالى بما أنعم عليك وما أعطاك فإذا قيل إن فلاناً حمد فلاناً فمعناه أنه شكره على إحسان قدَّمه إليه، فالحمد فيه معنى الشكر ومعنى الاعتراف بالجميل

والسورة تبدأ بالاعتراف، والاعتراف فيه معنى عظيم لأنه إقرار من العبد بتقصيره وفقره وحاجته واعتراف لله ﷻ بالكمال والفضل والإحسان وهو من أعظم العبادة لله ﷻ.

والحمد لله هو الشعور الذي يفيض به قلب المؤمن بمجرد ذكره لله تعالى. فإن وجوده ابتداءً ليس إلا فيضاً من فيوضات النعمة الإلهية التي تستجيش الحمد والثناء في كل لمحة وفي كل لحظة، كيف لا وآلاء الله ﷻ تتوالى في كل خطوة وتتواكب وتتجمع، وتغمر خلائقه كلها وبخاصة هذا الإنسان، ومن ثم كان الحمد لله ابتداء، وكان الحمد لله ختاماً قاعدة من قواعد التصور الإسلامي المباشر، قال تعالى: ﴿ وَهُوَ اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ لَهُ الْحَمْدُ فِي الْأُولَى وَالْآخِرَةِ وَلَهُ الْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴾[٣٩] .

ومع هذا يبلغ من فضل الله سبحانه وفيضه على عبده المؤمن، أنه إذا قال:الحمد لله . كتبها له حسنة ترجح كل الموازين، فعن جَابِرَ بْنَ عَبْدِ اللَّهِ ﷺ قال سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ يَقُولُ: "أَفْضَلُ الذِّكْرِ لا إِلَهَ إِلا اللَّهُ وَأَفْضَلُ الدُّعَاءِ الْحَمْدُ لِلَّهِ"[٤٠] .

فبدء السور ة بـــ ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾ فيه معنى الاعتراف بالنعمة، ولا شك أن عكس الاعتراف هو الإنكار والجحود، وهو الذنب الأول لإبليس يوم أن استكبر عن طاعة الله ، فإذا قال العبد ﴿ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾ تبرأ من هذا كله فيقول: أعترف بأني عبد محتاج فقير ذليل مقصر وأنك الله ربي المنعم المتفضل، والنعمة التي نحن بصدد حمد الله تعالى عليها هي نعمة بعث الرسل عليهم السلام مبشرين بالجنة من أطاع الله ومنذرين بالنار من عصاه.

من هنا فإن من جحد أن يكون الله ﷻ قد أرسل رسله فإنه ما عرف الله تعالى حق معرفته ولا عظمه حق تعظيمه ولا قدره حق قدره بل نسبه إلى ما لا

يليق به، بل يتعالى ويتنزه عنه، ويأباه حمده ومجده، قال تعالى: ﴿وَمَا قَدَرُواْ اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ إِذْ قَالُواْ مَا أَنزَلَ اللَّهُ عَلَى بَشَرٍ مِّن شَيْءٍ﴾[41]. فإن في ذلك إنكار دينه، وإلهيته، وملكه، وحكمته، ورحمته، والظن السيئ به، وأنه خلق خلقه عبثاً باطلاً، وهذا ينافي كماله المقدس، وهو سبحانه متعال عن كل ما ينافي كماله، فالرسول ﷺ، إنما جاء بتعريف الرب تعالى بأسمائه، وصفاته، وأفعاله، والتعريف بحقوقه على عباده، فمن أنكر رسالاته، فقد أنكر الرب الذي دعا إليه، وحقوقه التي أمر بها؛ بل نقول لا يمكن الاعتراف بالحقائق على ما هي عليه مع تكذيب رسله، وهذا ظاهر جداً لمن تأمل مقالات أهل الأرض وأديانهم، فإن الفلاسفة الذين أنكروا النبوات لم يتمكنوا من الاعتراف بالملائكة، والجن، والمبدأ، والمعاد، وصفات الرب تعالى، وأفعاله، بل لم يستطيعوا أن يثبتوا حقيقة واحدة على ما هي عليه البتة، وهذا ثمرة إنكارهم النبوات، فسلبهم الله إدراك الحقائق التي زعموا أن عقولهم كافية في إدراكها، فما أدركوا منها شيئاً على ما هو عليه، وأما عُبَّاد الأصنام فما عرفوا الخالق، وما عرفوا حقيقة المخلوقات، ولا ميزوا بين الشياطين، والملائكة، وبين الأرواح الطيبة، والخبيثة، وبين أحسن الحسن، وأقبح القبيح، ولا عرفوا كمال النفس، وما تسعد به، ونقصها وما تشقى به. [42].

مثل هذا الحال الذي كان عليه مشركو مكة في جاهليتهم الأولى هو حال أمثالهم في كل زمان، ممن يزعمون أن الأديان من صنع البشر، وأنها تطورت وارتقت بتطور البشر وارتقائهم لا يفرقون في هذا بين ديانات هي من تصورات البشر أنفسهم كالوثنيات كلِّها قديماً وحديثاً، وبين ديانات جاء بها الرسل- صلوات الله وسلامه عليهم- من عند ربهم ﷻ .

هذا القول يقوله قديماً أو حديثاً من لا يقدر الله حق قدره، ومن لا يعرف كرم الله وفضله ورحمته وعدله، إنهم يقولون إن الله لا يرسل من البشر رسولاً ولو شاء لأنزل ملائكة، قال تعالى: ﴿ فَقَالَ الْمَلَأُ الَّذِينَ كَفَرُوا مِن قَوْمِهِ مَا هَذَا إِلَّا

بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ يُرِيدُ أَن يَتَفَضَّلَ عَلَيْكُمْ وَلَوْ شَاء اللَّهُ لَأَنزَلَ مَلَائِكَةً مَّا سَمِعْنَا بِهَذَا فِي آبَائِنَا الْأَوَّلِينَ ﴾[٤٣].

أو كما يقول بعض الفلاسفة في القديم والحديث: إن خالق هذا الكون الهائل لا يمكن أن يعنى بالإنسان الضئيل في هذه الذرة الفلكية التي اسمها الأرض بحيث يرسل له الرسل، وينزل على الرسل الكتب لهداية هذا المخلوق الصغير في هذا الكوكب الصغير أو يقولون إنه ليس هناك من إله ولا من وحي ولا من رسل إنما هي أوهام الناس أو خداع بعضهم لبعض باسم الدين كما يقول الماديون الملحدون[٤٤].

هذا كلّه جهل بقدر الله سبحانه فالله الكريم العظيم العادل الرحيم العليم الحكيم لا يدع هذا الكائن الإنساني وحده وهو خلقه وهو يعلم سره وجهره وطاقاته وقواه ونقصه وضعفه وحاجته إلى الموازين القسط التي يرجع إليها بتصوراته وأفكاره وأقواله وأعماله وأوضاعه ونظامه ليرى إن كانت صواباً وصلاحاً أو كانت خطأً وفساداً ويعلم سبحانه أن العقل الذي أعطاه له يتعرض لضغوط كثيرة من شهواته ونزواته ومطامعه ورغباته فضلاً على أنه موكل بطاقات الأرض التي له عليها سلطان بسبب تسخيرها له من الله وليس موكلاً بتصور الوجود تصوراً مطلقاً ولا بصياغة الأسس الثابتة للحياة فهذا مجال العقيدة التي تأتي له من الله ﷻ ؛ فتنشئ له تصوراً سليماً للوجود والحياة ومن ثم لا يكله الله إلى هذا العقل وحده ولا يكله كذلك إلى ما أودع فطرته من معرفة لدنيّة بربها الحق، فهذه الفطرة قد تفسد كذلك بسبب ما يقع عليها من ضغوط داخلية وخارجية وبسبب الإغواء والاستهواء الذي يقوم به شياطين الجن والإنس بكل ما يملكون من أجهزة التوجيه والتأثير، إنما يكل الله الناس إلى وحيه ورسله وهداه وكتبه ليرد فطرتهم إلى استقامتها وصفائها وليرد عقولهم إلى صحتها وسلامتها وليجلو عنهم غاشية التضليل من داخل أنفسهم ومن خارجها وهذا هو

الذي يليق بكرم الله وفضله، ورحمته وعدله وحكمته وعلمه، فما كان ليخلق البشر ثم يتركهم سدىً، لم يبعث فيهم رسولاً ثم يحاسبهم يوم القيامة، قال تعالى: ﴿وَمَا كُنَّا مُعَذِّبِينَ حَتَّى نَبْعَثَ رَسُولاً﴾[45].

من هنا فإنَّ إقدار الله ﷻ حق قدره يقتضي الاعتقاد بأنه أرسل إلى عباده رسلاً يستنقذون فطرتهم من الركام ويساعدون عقولهم على الخلاص من الضغوط والانطلاق للنظر الخالص والتدبر العميق وأنه أوحى إلى هؤلاء الرسل منهج للدعوة إلى الله وأنزل على بعضهم كتباً تبقى بعدهم في أقوامهم إلى حين، ككتب موسى وداود وعيسى أو تبقى إلى آخر الزمان كهذا القرآن العظيم الذي أنزله الله ﷻ على محمد[46] ﷺ.

هذا وأضعافه من الجهل وفساد العقل، قليل على من أنكر أن الله أرسل رسلاً، فأي شيء عرف من لم يعرف الله ورسله؟ ! وأي حقيقة أدرك من فاتته هذه الحقيقة؟! وأي علم أو عمل حصل لمن فاته العلم بالله، والعمل بمرضاته، ومعرفة الطريق الموصلة إليه، ومآله بعد الوصول إليه[47]؟ !!

قوله جل وعلا: ﴿الْحَمْدُ للّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ حين تُقرأ ينبغي أن تُستحضر بعض المعاني، التي منها أن الله تعالى لم يخلق خلقه عبثاً أي مهملين كما خلقت البهائم لا ثواب لها ولا عقاب عليها فقال عز من قائل: ﴿أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثًا وَأَنَّكُمْ إِلَيْنَا لَا تُرْجَعُونَ * فَتَعَالَى اللَّهُ الْمَلِكُ الْحَقُّ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْكَرِيمِ﴾[48]، فجعل كمال ملكه وكونه سبحانه الحق وكونه لا إله إلا هو وكونه رب العرش العظيم المستلزم لربوبيته لكل ما دونه مبطلاً لذلك الظن الباطل، والحكم الكاذب، إنَّ إنكار هذا الحسبان عليهم مثل إنكاره عليهم حسبانهم أنه لا يسمع سرهم ونجواهم وحسبانهم أنه لا يراهم، ولا يقدر عليهم، وحسبانهم أنه يسوى بين أوليائه وبين أعدائه في محياهم ومماتهم، وغير ذلك مما هو منزه عنه تنزيهه عن سائر

العيوب والنقائص[49]، قال سبحانه: ﴿أَيَحْسَبُ الْإِنسَانُ أَن يُتْرَكَ سُدًى﴾ [50] أي مهملاً لا يؤمر ولا ينهى وهذا استفهام إنكار على من جوز ذلك على الرب جلَّ وعلا ... مما يتعلق بأفعاله وأحكامه الصادرة عن مشيئته فإنها صادرة عن حكمته وعن رحمته، ومشيئته مستلزمة لهذا وهو أنَّه لا يشاء إلا مشيئة متضمنة للحكمة وهو أرحم بعباده من الوالدة بولدها كما ثبت ذلك في الحديث الصحيح عَنْ عُمَرَ بْنِ الْخَطَّابِ ﷺ: "قَدِمَ عَلَى النَّبِيِّ ﷺ سَبْيٌ فَإِذَا امْرَأَةٌ مِنْ السَّبْيِ قَدْ تَحْلُبُ ثَدْيَهَا تَسْقِي إِذَا وَجَدَتْ صَبِيًّا فِي السَّبْيِ أَخَذَتْهُ فَأَلْصَقَتْهُ بِبَطْنِهَا وَأَرْضَعَتْهُ فَقَالَ لَنَا النَّبِيُّ ﷺ أَتُرَوْنَ هَذِهِ طَارِحَةً وَلَدَهَا فِي النَّارِ قُلْنَا لا وَهِيَ تَقْدِرُ عَلَى أَنْ لا تَطْرَحَهُ فَقَالَ لَلَّهُ أَرْحَمُ بِعِبَادِهِ مِنْ هَذِهِ بِوَلَدِهَا"[51] ثم ذكر برهاناً مقدراً أنه سبحانه أحق بالرؤية وأولى، من هذا العبد الذي له عينان يبصر بهما فكيف يعطيه البصر من لم يره وكيف يعطيه آلة البيان من الشفتين واللسان فينطق ويبين عما في نفسه ويأمر وينهى من لا يتكلم ولا يكلم ولا يخاطب ولا يأمر ولا ينهى وهل كمال المخلوق مستفاد إلا من كمال خالقه ومن جعل غيره عالما بنجدي الخير والشر أليس هو أولى وأحق بالعلم منه ومن هداه إلى هذين الطريقين كيف يليق به أن يتركه سدى لا يعرفه ما يضره وما ينفعه في معاشه ومعاده وهل النبوة والرسالة إلا لتكميل هداية النجدين فدلَّ هذا كله على إثبات الخالق وصفات كماله وصدق رسله ووعده وهذه أصول الإيمان التي اتفقت عليها جميع الرسل[52].

المطلب الثاني

الألوهيَّة

يتحدث هذا المطلب عن إلهيَّة الله تعالى، وهو قوله عزَّمن قائل:﴿الْحَمْدُ لِلّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾.

إنَّ كون الله ﷻ إلهاً، مستلزم لكونه معبوداً مطاعاً، ولا سبيل إلى معرفة ما يعبد به ويطاع إلا من جهة رسله[53]. صلوات الله وسلامه عليهم.

معنى الألوهيَّة:

لغةً: التطهير[54] .

اصطلاحاً: هو الاعتقاد بوجود الله ﷻ وإثبات صفاته وعبادته وعدم الإشراك به شيئاً [55].

معنى إلهيَّة الله تعالى في الآية الكريمة:- المألوه المعبود المستحق لإفراده بالعبادة، لما اتصف به من صفات الألوهية وهي صفات الكمال، كيف لا؟ والله ﷻ أعرف المعارف على الإطلاق.

من هنا فإنَّ معنى "لا إله إلا الله" هي:- عبادة الله وترك عبادة ما سواه، فتضمنت هذه الكلمة العظيمة أن ما سوى الله ليس بإله وأن إلهية ما سواه أبطل الباطل وإثباتها أظلم الظلم فلا يستحق العبادة سواه كما لا تصلح الإلهية لغيره، فتضمَّنت نفي الإلهية عما سواه وإثباتها له وحده لا شريك له، وذلك يستلزم الأمر باتخاذه إلهاً وحده والنهي عن اتخاذ غيره معه إلهاً وهذا يفهمه المخاطب من هذا النفي والإثبات كما إذا رأيت رجلاً يستفتي أو يستشهد من ليس أهلاً لذلك ويَدَعُ من هو أهل له فتقول: هذا ليس بمفت ولا شاهد، المفتي فلان والشاهد فلان، وقد دخل في الإلهية جميع أنواع العبادة الصادرة عن تألُّه القلب لله ﷻ بالحب والخضوع والانقياد له وحده لا شريك له فيجب إفراد الله تعالى بها كالدعاء والخوف والمحبة والتوكل والإنابة والتوبة والذبح والنذر والسجود وجميع أنواع العبادة فيجب صرف جميع ذلك لله وحده لا شريك له، فمن صرف شيئاً مما لا يصلح إلا لله من العبادات لغير الله فهو مشرك ولو نطق بـــ لا إله إلا الله إذ لم يعمل بما تقتضيه من التوحيد والإخلاص، وهذه هي حقيقة التوحيد[56].

قال شيخ الإسلام ابن تيمية رحمه الله تعالى: "العبادة: اسم جامع لكل ما يحبه الله ويرضاه من الأقوال والأعمال الباطنة والظاهرة"[٥٧] ذلك أن العبادة لله هي الغاية المحبوبة له والمرضية له التي خلق الخلق لها كما قَالَ اللَّهُ تَعَالَى: ﴿وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُون﴾[٥٨] وبها أرسل جميع الرسل قال تعالى: ﴿وَلَقَدْ بَعَثْنَا فِي كُلِّ أُمَّةٍ رَّسُولاً أَنِ اعْبُدُواْ اللّهَ وَاجْتَنِبُواْ الطَّاغُوتَ فَمِنْهُم مَّنْ هَدَى اللّهُ وَمِنْهُم مَّنْ حَقَّتْ عَلَيْهِ الضَّلالَةُ فَسِيرُواْ فِي الأَرْضِ فَانظُرُواْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكَذِّبِينَ﴾[٥٩]، قال شيخ الإسلام: "إن حقيقة التوحيد أن نعبد الله وحده فلا يدعى إلا هو ولا يخشى إلا هو، ولا يتقى إلا هو، ولا يتوكل إلا عليه، ولا يكون الدين إلا له، لا لأحد من الخلق ... "[٦٠].

إنَّه التوحيد الذي ذكره الله تعالى في كتابه، وأنزل به كتبه، وبعث به رسله، ... فهو كما قال الأئمة شهادة أن لا إله إلا الله، وهو عبادة الله وحده لا شريك لــه، كما بين ذلك بقوله تعالى: ﴿وَإِلَـهُكُمْ إِلَهٌ وَاحِدٌ لاَّ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ﴾[٦١] فأخبر أن الإله إله واحد، ولا يجوز أن يتخذ إله غيره، فلا يعبد إلا إياه. ... فبين سبحانه أن هذا هو الإسلام الذي لا يقبل الله لا من الأولين ولا من الآخرين ديناً غيره، قال تعالى:- ﴿أَفَغَيْرَ دِينِ اللّهِ يَبْغُونَ وَلَهُ أَسْلَمَ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ طَوْعًا وَكَرْهًا وَإِلَيْهِ يُرْجَعُونَ﴾[٦٢]، فدين الله أن يدينه العباد، ويدينون له، فيعبدونه وحده ويطيعونه، وذلك هو الإسلام له، فمن ابتغى غير هذا ديناً، فلن يقبل منه، قال تعالى: ﴿وَمَن يَبْتَغِ غَيْرَ الإِسْلاَمِ دِينًا فَلَن يُقْبَلَ مِنْهُ وَهُوَ فِي الآخِرَةِ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾[٦٣] فذكر أن الدين عند الله الإسلام، وأنَّه هو المستحق للعبادة..."[٦٤]، فالمخالف لما بعث الله ﷻ به رسوله ﷺ من عبادته وطاعته وطاعة رسوله ﷺ لا يكون متبعاً لدين شرعه الله، كما قال تعالى: ﴿ثُمَّ جَعَلْنَاكَ عَلَى شَرِيعَةٍ مِّنَ الْأَمْرِ فَاتَّبِعْهَا وَلَا تَتَّبِعْ أَهْوَاء الَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ﴾[٦٥] فكيف بمن ينكر

بعثة الله ﷻ للرسل صلوات الله وسلامه عليهم، وفيما يلي بعض أنواع العبادات التي كان يتعبد بها النبي ﷺ ربه، وعلّمها أمّته الأمر الذي يعتبر دليلاً دامغاً على إثبات النبوات.

أولاً:- الصلاة:-

عدد الآيات التي أمرت بإقامة الصلاة في كتاب الله الكريم بلغت خمساً وخمسين آية، وفي الوقت نفسه لم تبين آية واحدةً منها كيفية الصلاة، وإنما التي بينتها السنة النبوية، فقد روى البخاري رحمه الله أن رسول الله ﷺ قال:"...وَصَلُّوا كَمَا رَأَيْتُمُونِي أُصَلِّي فَإِذَا حَضَرَتْ الصَّلَاةُ فَلْيُؤَذِّنْ لَكُمْ أَحَدُكُمْ وَلْيَؤُمَّكُمْ أَكْبَرُكُمْ"[66] الأمر الذي يعني أن من لم يصلِّ كما كان رسول الله ﷺ يصلي فلا صلاة له، وهذا من أدل دليل على إثبات النبوات، ولقد ألّف الشيخ الألباني رحمه الله كتاباً[67] بين فيه كيف كان النبي ﷺ يصلي وهو يحرص على استحضار القلب والخشوع في صلاته إذ هو الغاية الكبرى من وقوف العبد بين يدي الله تعالى فيها وبقدر ما يحقق الإنسان في نفسه من الخشوع والاحتذاء بصلاته ﷺ يكون له من الثمرة المرجوُة التي أشار إليها ربنا تبارك وتعالى بقوله: ﴿... وَأَقِمِ الصَّلَاةَ إِنَّ الصَّلَاةَ تَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاء وَالْمُنكَرِ وَلَذِكْرُ اللَّهِ أَكْبَرُ وَاللَّهُ يَعْلَمُ مَا تَصْنَعُونَ [68]﴾.

ثانياً:- الصيام:-

الآيات المتعلقة بالصيام في كتاب الله الكريم بلغت آيتان، ولم تبين أياً منهما أحكام الصيام المختلفة، في حين بينت السنة المطهرة تلك الأحكام، فعن أَبِي هُرَيْرَةَ ﷺ قَالَ: قال رسول الله ﷺ: "قَالَ اللَّهُ ﷻ كُلُّ عَمَلِ ابْنِ آدَمَ لَهُ إِلا الصِّيَامَ فَإِنَّهُ لِي وَأَنَا أَجْزِي بِهِ وَالصِّيَامُ جُنَّةٌ فَإِذَا كَانَ يَوْمُ صَوْمِ أَحَدِكُمْ فَلا يَرْفُثْ يَوْمَئِذٍ وَلا يَسْخَبْ فَإِنْ سَابَّهُ أَحَدٌ أَوْ قَاتَلَهُ فَلْيَقُلْ إِنِّي امْرُؤٌ صَائِمٌ وَالَّذِي نَفْسُ مُحَمَّدٍ بِيَدِهِ لَخُلُوفُ فَمِ الصَّائِمِ أَطْيَبُ عِنْدَ اللَّهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ مِنْ رِيحِ الْمِسْكِ وَلِلصَّائِمِ

فَرْحَتَانِ يَفْرَحُهُمَا إِذَا أَفْطَرَ فَرِحَ بِفِطْرِهِ وَإِذَا لَقِيَ رَبَّهُ فَرِحَ بِصَوْمِهِ"[69]، وعَنْهُ ﷺ عَنْ النَّبِيِّ ﷺ قَالَ: "كُلُّ عَمَلِ ابْنِ آدَمَ لَهُ إِلا الصَّوْمَ فَإِنَّهُ لِي وَأَنَا أَجْزِي بِهِ وَلَخُلُوفُ فَمِ الصَّائِمِ أَطْيَبُ عِنْدَ اللَّهِ مِنْ رِيحِ الْمِسْكِ"[70].

ثالثاً:- الزكاة:-

ما تقدم من قول في بيان السنَّة للعبادات يقال هنا في الزكاة، والتي ورد ذكرها في القرآن الكريم ثمانية وعشرون مرة، كل ذلك دونما بيانٍ على وجه التفصيل، وإنما التي بيَّنتها هي السنَّة المطهرة، ويغض النظر عن بسط القول في هذه المسألة، فإنّ الله سبحانه خلق الناس متفاوتين في الأرزاق قال تعالى:﴿وَاللَّهُ فَضَّلَ بَعْضَكُمْ عَلَى بَعْضٍ فِي الرِّزْقِ فَمَا اللَّهِ يَجْحَدُونَ ﴾[71]، وذلك لحكمة يعلمها سبحانه، وأوجب على الغني أن يعطي الفقير حقاً واجباً مفروضاً لا تطوعاً ولا منَّةً، قال تعالى: ﴿وَفِي أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ لِّلسَّائِلِ وَالْمَحْرُومِ﴾[72] وفريضة الزكاة أولى الوسائل لعلاج ذلك التفاوت وتحقيق التكافل فهي تصون المال وتحصنه من تطلع الأعين وامتداد أيدي الآثمين والمجرمين، وهي عون للمحتاجين والفقراء تأخذ بأيديهم لاستئناف العمل إن كانوا قادرين، وتساعدهم على ظروف العيش الكريم إن كانوا عاجزين، وبهذا تحمي المجتمع من مرض الفقر، والدولة من الإرهاق والضعف، والزكاة تطهر النفس من داء الشح والبخل وتعوِّد المؤمن البذل والسخاء، فلا يقتصر على الزكاة، بل تدفعه إلى المساهمة بواجبه الاجتماعي في رفد الدولة بالعطاء عند الحاجة إلى تجهيز الجيوش وصد العدوان، هذا ولمانع الزكاة عقابان، دنيوي وأخروي.

أما الدنيوي: فهو أخذها منه قهراً عنه، وتعزيره، وتغريمه مالياً، "عن بَهْزُ بْنُ حَكِيمٍ قَالَ حَدَّثَنِي أَبِي عَنْ جَدِّي قَالَ سَمِعْتُ النَّبِيَّ ﷺ يَقُولُ فِي كُلِّ إِبِلٍ سَائِمَةٍ فِي كُلِّ أَرْبَعِينَ ابْنَةُ لَبُونٍ لا يُفَرَّقُ إِبِلٌ عَنْ حِسَابِهَا مَنْ أَعْطَاهَا مُؤْتَجِرًا فَلَهُ

أَجْرُهَا وَمَنْ أَبَى فَإِنَّا آخِذُوهَا وَشَطْرَ إِبِلِهِ عَزْمَةٌ مِنْ عَزَمَاتِ رَبِّنَا لا يَحِلُّ لآلِ مُحَمَّدٍ ﷺ مِنْهَا شَيْءٌ"[٧٣] .

وأما الأخروي:- فهو العذاب الأليم، لقوله تعالى: ﴿... وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلاَ يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللّهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾[٧٤]، وعَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ ﷺ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ: "مَنْ آتَاهُ اللَّهُ مَالاً فَلَمْ يُؤَدِّ زَكَاتَهُ مُثِّلَ لَهُ مَالُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ شُجَاعًا أَقْرَعَاً لَهُ زَبِيبَتَانِ يُطَوَّقُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ ثُمَّ يَأْخُذُ بِلِهْزِمَتَيْهِ يَعْنِي بِشِدْقَيْهِ ثُمَّ يَقُولُ أَنَا مَالُكَ أَنَا كَنْزُكَ"[٧٥]، ثُمَّ تَلا ﴿وَلاَ يَحْسَبَنَّ الَّذِينَ يَبْخَلُونَ بِمَا آتَاهُمُ اللّهُ مِن فَضْلِهِ هُوَ خَيْرًا لَّهُمْ بَلْ هُوَ شَرٌّ لَّهُمْ سَيُطَوَّقُونَ مَا بَخِلُواْ بِهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَلِلّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاللّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾[٧٦].

رابعاً:- حج بيت الله الحرام:-

الناظر في آيات الكتاب الكريم يجده قد أجمل الحديث عن الحج، بالرغم من ذكره تسع مرَّات، في حين فصلته السنَّة المطهرة، "فعن ابْنَ عُمَرَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمَا قَالَ: تَمَتَّعَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ فِي حَجَّةِ الْوَدَاعِ بِالْعُمْرَةِ إِلَى الْحَجِّ وَأَهْدَى فَسَاقَ مَعَهُ الْهَدْيَ مِنْ ذِي الْحُلَيْفَةِ وَبَدَأَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ فَأَهَلَّ بِالْعُمْرَةِ ثُمَّ أَهَلَّ بِالْحَجِّ فَتَمَتَّعَ النَّاسُ مَعَ النَّبِيِّ ﷺ بِالْعُمْرَةِ إِلَى الْحَجِّ فَكَانَ مِنْ النَّاسِ مَنْ أَهْدَى فَسَاقَ الْهَدْيَ وَمِنْهُمْ مَنْ لَمْ يُهْدِ فَلَمَّا قَدِمَ النَّبِيُّ ﷺ مَكَّةَ قَالَ لِلنَّاسِ مَنْ كَانَ مِنْكُمْ أَهْدَى فَإِنَّهُ لا يَحِلُّ لِشَيْءٍ حَرُمَ مِنْهُ حَتَّى يَقْضِيَ حَجَّهُ وَمَنْ لَمْ يَكُنْ مِنْكُمْ أَهْدَى فَلْيَطُفْ بِالْبَيْتِ وَبِالصَّفَا وَالْمَرْوَةِ وَلْيُقَصِّرْ وَلْيَحْلِلْ ثُمَّ لِيُهِلَّ بِالْحَجِّ فَمَنْ لَمْ يَجِدْ هَدْيًا فَلْيَصُمْ ثَلاثَةَ أَيَّامٍ فِي الْحَجِّ وَسَبْعَةً إِذَا رَجَعَ إِلَى أَهْلِهِ فَطَافَ حِينَ قَدِمَ مَكَّةَ وَاسْتَلَمَ الرُّكْنَ أَوَّلَ شَيْءٍ ثُمَّ خَبَّ ثَلاثَةَ أَطْوَافٍ وَمَشَى أَرْبَعًا فَرَكَعَ حِينَ قَضَى طَوَافَهُ بِالْبَيْتِ عِنْدَ الْمَقَامِ رَكْعَتَيْنِ ثُمَّ سَلَّمَ فَانْصَرَفَ فَأَتَى الصَّفَا فَطَافَ بِالصَّفَا وَالْمَرْوَةِ سَبْعَةَ أَطْوَافٍ ثُمَّ لَمْ يَحْلِلْ مِنْ شَيْءٍ حَرُمَ مِنْهُ حَتَّى قَضَى حَجَّهُ وَنَحَرَ هَدْيَهُ يَوْمَ النَّحْرِ وَأَفَاضَ

فَطَافَ بِالْبَيْتِ ثُمَّ حَلَّ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ حَرُمَ مِنْهُ وَفَعَلَ مِثْلَ مَا فَعَلَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ مَنْ أَهْدَى وَسَاقَ الْهَدْيَ مِنَ النَّاسِ"[77] روى جابر رضي الله عنه قال: "رَأَيْتُ النَّبِيَّ ﷺ يَرْمِي عَلَى رَاحِلَتِهِ يَوْمَ النَّحْرِ وَيَقُولُ: لِتَأْخُذُوا مَنَاسِكَكُمْ[78]..."[79] فهذه اللام لام الأمر ومعناه خذوا مناسككم، وتقديره هذه الأمور التي أتيت بها في حجتي من الأقوال والأفعال والهيئات هي أمور الحج وصفته وهي مناسككم فخذوها عني واقبلوها واحفظوها واعملوا بها وعلموها الناس وهذا الحديث أصل عظيم في مناسك الحج.

هذا التفصيل من السنَّة المطهرة لفريضة الحج، ألا يعتبر دليلاً دامغاً على إثبات نبوة النبي ﷺ ومن ثم إثبات النبوات جميعاً؟ بلا، وألف بلا.

المطلب الثالث

الربوبيَّة

كون الله تعالى ربّاً، وهو قوله عزّ من قائل:﴿رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾، فإن الربوبية تقتضي أمر العباد ونهيهم وجزاء محسنهم بإحسانه ومسيئهم بإساءته، هذه حقيقة الربوبية وذلك لا يتم إلا بالرسالة والنبوة[80] .

الرب في اللغة يأتي بمعنيين اثنين:

الأول:- أن يأتي بمعنى التربية، والرعاية، والتدبير.

قال الراغب: الرب في الأصل التربية، وهو إنشاء الشيء حالاً فحالاً إلى حد التمام[81]. وبهذا المعنى استعمل القرآن الكريم هذه الكلمة كثيراً. قال تعالى: ﴿قُلْ مَن يَرْزُقُكُم مِّنَ السَّمَاءِ وَالأَرْضِ أَمَّن يَمْلِكُ السَّمْعَ والأَبْصَارَ وَمَن يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيَّتَ مِنَ الْحَيِّ وَمَن يُدَبِّرُ الأَمْرَ فَسَيَقُولُونَ اللّهُ فَقُلْ أَفَلاَ تَتَّقُونَ*فَذَلِكُمُ اللّهُ رَبُّكُمُ الْحَقُّ فَمَاذَا بَعْدَ الْحَقِّ إِلاَّ الضَّلاَلُ فَأَنَّى تُصْرَفُونَ﴾[82].

الثاني:- أن يأتي بمعنى المالك.

قال أهل اللغة: الرب المالك، وأصل هذا أنَّه يقال ربَّه يربُّه ربًّا وهو رابٌّ وربٌّ إذا قام بصلاحه، ويقال على التكثير ربَّاه وربَّبه وربَّته، قال أبو عبيده: رب العالمين، أي المخلوقين[٨٣] ويحق للرب بموجب هذا التدبير والرعاية والملك المطلق للكون والإنسان أن ينيب إليه الناس ويدعونه، قال تعالى: ﴿وَإِذَا مَسَّ الْإِنسَانَ ضُرٌّ دَعَا رَبَّهُ مُنِيبًا إِلَيْهِ﴾[٨٤]، ويستحق بذلك على الناس الحمد قال تعالى: ﴿الْحَمْدُ للّه رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾[٨٥]، ويستحق الاستغفار، قال تعالى: ﴿فَقُلْتُ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ إِنَّهُ كَانَ غَفَّارًا﴾[٨٦]، ويستحق العبادة، قال تعالى: ﴿رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا فَاعْبُدْهُ وَاصْطَبِرْ لِعِبَادَتِهِ هَلْ تَعْلَمُ لَهُ سَمِيًّا﴾[٨٧]، ويستحق على عباده التبعية، قال تعالى: ﴿اتَّبِعُواْ مَا أُنزِلَ إِلَيْكُم مِّن رَّبِّكُمْ وَلاَ تَتَّبِعُواْ مِن دُونِهِ أَوْلِيَاء قَلِيلاً مَّا تَذَكَّرُونَ﴾[٨٨] .

الرب في الاصطلاح:

معناه: "الإقرار بأن الله ﷻ هو الخالق الرازق المحي المميت المدبر لشؤون هذا الكون، والمتصرف فيه وحده، ليس له في ذلك ظهير ولا معين ولا شريك ولا مثيل، وهو الإقرار بأن الله وحده خالق كل شيء"، والنافذ فيهم أمره، بيده النفع والضر، والجاه والموت ..إلى آخر معاني الربوبية الحقة[٨٩]. قال تعالى: ﴿قُل لِّمَنِ الْأَرْضُ وَمَن فِيهَا إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ *سَيَقُولُونَ لِلَّهِ قُلْ أَفَلَا تَذَكَّرُونَ* قُلْ مَن رَّبُّ السَّمَاوَاتِ السَّبْعِ وَرَبُّ الْعَرْشِ الْعَظِيمِ*سَيَقُولُونَ لِلَّهِ قُلْ أَفَلَا تَتَّقُونَ*قُلْ مَن بِيَدِهِ مَلَكُوتُ كُلِّ شَيْءٍ وَهُوَ يُجِيرُ وَلَا يُجَارُ عَلَيْهِ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ *سَيَقُولُونَ لِلَّهِ قُلْ فَأَنَّى تُسْحَرُونَ *بَلْ أَتَيْنَاهُم بِالْحَقِّ وَإِنَّهُمْ لَكَاذِبُونَ﴾[٩٠] وقال تعالى: ﴿الَّذِي لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَلَمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا وَلَمْ يَكُن لَّهُ شَرِيكٌ فِي الْمُلْكِ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ فَقَدَّرَهُ تَقْدِيرًا*وَاتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لَّا يَخْلُقُونَ شَيْئًا وَهُمْ يُخْلَقُونَ وَلَا يَمْلِكُونَ لِأَنفُسِهِمْ ضَرًّا وَلَا نَفْعًا وَلَا يَمْلِكُونَ مَوْتًا وَلَا حَيَاةً وَلَا نُشُورًا﴾[٩١].

هذا الكلام كله في قضية واحدة معلومة لدى الجميع وهي: أن الله ﷻ خالق كل شيء وحده لا شريك له. وهذه القضية بدهية فطرية، وهي توحيد الربوبية الذي أتى به الأنبياء صلوات الله وسلامه عليهم، لذلك أوجب الله ﷻ على عباده أن يعبدوه، فقال عزَّ من قائل: ﴿وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ [92]﴾، حيث نبه سبحانه أنه خلق الثقلين الجن والإنس ليعبدوه وحده، وعبادته هي طاعة أوامره وترك نواهيه عن إيمان به سبحانه وإيمان برسله صلوات الله وسلامه عليهم، وبكل ما أخبروا به، وعن إخلاص له في العبادة، وأن يصرفوا العبادة له سبحانه وحده دون سواه، متبعين في ذلك ما دلَّ عليه كتابه ﷻ وجاءت به سنة نبيه ﷺ، قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اعْبُدُواْ رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ وَالَّذِينَ مِن قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ *الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ فِرَاشاً وَالسَّمَاء بِنَاء وَأَنزَلَ مِنَ السَّمَاء تَعْلَمُونَ﴾[93] فبين سبحانه أنه خلقهم ليعبدوه ويتقوه فقال سبحانه: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اعْبُدُواْ رَبَّكُمُ﴾ أي وحدوه، ثم أكد سبحانه ذلك بقوله: ﴿الَّذِي خَلَقَكُمْ وَالَّذِينَ مِن قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾ أي تتقونه سبحانه وتعالى بفعل أوامره وترك نواهيه ثم بين سبحانه شيئاً من الدلائل على استحقاقه للعبادة فقال جل وعلا : ﴿الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ فِرَاشاً وَالسَّمَاء بِنَاء وَأَنزَلَ مِنَ السَّمَاء مَاء فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقاً لَّكُمْ فَلاَ تَجْعَلُواْ لِلّهِ أَندَاداً وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ﴾ فهو سبحانه خالق الأرض وما فيها من جبال وأشجار وأنهار وبحار وحيوان وغير ذلك ، وجعلها فراشاً لعباده وخلق لهم ما فيها من النعم وأنزل لهم المطر من السماء، إلى غير ذلك من الآيات الدالة على أنه سبحانه ربهم وإلههم ومعبودهم الحق جل وعلا، والدالة على أن المؤمنين به سبحانه هم أولى الناس بأن يعظموه ويتقوه وينقادوا لأمره سبحانه وتعالى ليستعينوا بذلك على أداء حقه سبحانه فهو خلقهم ليعبدوه ويتقوه، وقد أنزل سبحانه الكتب على الرسل لبيان هذا الحق العظيم الذي من أجله خلقهم وأمرهم بالتقوى والعبادة، فأنزل الله كتابه العظيم

القرآن الكريم على محمد ﷺ بين فيه حقه على عباده وأوضح فيه تفاصيل ما شرع وأمر نبيه محمداً ﷺ ببيان ذلك والإرشاد إليه وتفصيل أحكامه كما قال ﷻ : ﴿... وَأَنزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴾[٩٤].

فالله أنزل إليه الذكر وهو القرآن ليبين للناس ما أنزل إليهم ويشرح لهم ما قد يشكل عليهم، فقام عليه الصلاة والسلام بالبيان والبلاغ أكمل قيام وأوضح للأمة دينها وشرح لها ما تحتاج إليه، فما من خير إلا دلها عليه، وما من شر إلا حذرها منه، كما صح عنه عليه الصلاة والسلام أنه قال: "إِنَّهُ لَمْ يَكُنْ نَبِيٌّ قَبْلِي إِلا كَانَ حَقًّا عَلَيْهِ أَنْ يَدُلَّ أُمَّتَهُ عَلَى خَيْرِ مَا يَعْلَمُهُ لَهُمْ وَيُنْذِرَهُمْ شَرَّ مَا يَعْلَمُهُ لَهُمْ ..."[٩٥] فكل الرسل عليهم الصلاة والسلام بعثوا بهذا الأمر ليدلوا الناس على خير ما يعلمون لهم ، وينذرونهم شر ما يعلمون لهم . ونبينا ﷺ هو أكمل الأنبياء رسالة، وأكملهم بلاغاً، وأعظمهم نصحاً، فقد بلَّغ وأرشد وحذر، ودل أمَّته على كل خير، وحذرها من كل شر، والدين كله مأخوذ عن الرسول ﷺ ليس لأحد بعده أن يغير من دينه شيئاً.

المطلب الرابع

الرحمن الرحيم

يتحدث هذا المطلب عن كون الله تعالى رحماناً رحيماً، وهو قوله عزَّ من قائلٍ: ﴿ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ ﴾.

فإن من كمال رحمته ﷻ أن يعرِّف عباده نفسه وصفاته ويدلهم على ما يقربهم إليه وما يباعدهم منه ويثيبهم على طاعته ويجزيهم بالحسنى وذلك لا يتم إلا بالرسالة والنبوة فكانت رحمته مقتضية لها.

لا يشك عاقل في أنَّه لا حياة للقلوب ولا نعيم ولا طمأنينة إلا بأن تعرف ربها ومعبودها وفاطرها بأسمائه وصفاته وأفعاله، إلا أنَّه من المحال أن تستقل

العقول بمعرفة ذلك وإدراكه على التفصيل، لذلك اقتضت رحمة الرحمن الرحيم أن يبعث الرسل به معرفين وإليه داعين ولمن أجابهم مبشرين ولمن خالفهم منذرين.

معنى الرحمن الرحيم:-

في اللغة:

جاءت الصفة الأولى: الرحمن على وزن فَعْلانَ، لأن معناه الكثرة، وذلك لأن رحمة الله سبحانه وسِعَتْ كل شيء وهو أرْحَمُ الراحمين، قال تعالى: ... ﴿وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ[96]﴾.

أما الثانية: الرَّحِيمُ فإنما ذكرت بعد الرَّحْمن لأن الرَّحْمن مقصور على الله ﷻ، كاسم الله لا يسمى به غير الله فالله والرحمن من الأسماء الخاصة به جل وعلا لا يشاركه فيها غيره، أما الأسماء الأخرى ومنها الرحيم قد تكون لغيره فقد يسمى بها غير الله كما قال سبحانه عن نبيه ﷺ ﴿... بِالْمُؤْمِنِينَ رَؤُوفٌ رَّحِيمٌ[97]﴾ مع الأخذ بعين الاعتبار دوماً هنا أن الله تعالى كما أخبر عن نفسه: ﴿...لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾[98]، قال الفارسي: جاء بالرحيم بعد استغراق الرَّحْمنِ معنى الرحْمَة لتخصــيص المؤمنين[99] به في قوله تعالى: ﴿وَكَانَ بِالْمُؤْمِنِينَ رَحِيمًا[100]﴾، وغالباً ما يقترن اسم الله الرحيم بالتواب والغفور والرءوف والودود والعزيز، وذلك لأن الرحمة التي دل عليها الرحيم رحمة خاصة تلحق المؤمنين ، فرحمة الله ﷻ التي دل عليها اسمه الرحمن شملت الخلائق في الدنيا، مؤمنهم وكافرهم وبرهم وفاجرهم ، لكنه في الآخرة رحيم بالمؤمنين فقط[101].

في الاصطلاح: "إرادة الحنين بالعباد"[102]، وفيما يلي بيان ذلك.

قوله تعالى: ﴿الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ﴾ وصف نفسه تعالى بعد ﴿رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ بأنه ﴿الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ﴾؛ لأنه لما كان في اتصافه بـــ رَبِّ الْعَالَمِينَ ترهيب قرنه بـــ ﴿الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ﴾ لما تضمن من الترغيب ليجمع في صفاته بين الرهبة منه والرغبة إليه فيكون أعون على طاعته وأمنع[١٠٣] قال تعالى: ﴿نَبِّئْ عِبَادِي أَنِّي أَنَا الْغَفُورُ الرَّحِيمُ *وَأَنَّ عَذَابِي هُوَ الْعَذَابُ الأَلِيمَ﴾[١٠٤] وقال تعالى: ﴿غَافِرِ الذَّنبِ وَقَابِلِ التَّوْبِ شَدِيدِ الْعِقَابِ ذِي الطَّوْلِ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ إِلَيْهِ الْمَصِيرُ﴾[١٠٥]، وعَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ قَالَ: "لَوْ يَعْلَمُ الْمُؤْمِنُ مَا عِنْدَ اللَّهِ مِنْ الْعُقُوبَةِ مَا طَمِعَ بِجَنَّتِهِ أَحَدٌ وَلَوْ يَعْلَمُ الْكَافِرُ مَا عِنْدَ اللَّهِ مِنْ الرَّحْمَةِ مَا قَنَطَ مِنْ جَنَّتِهِ أَحَدٌ"[١٠٦].

وفي تكرار الإنسان ﴿بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ﴾ في جميع شؤونه ولم يقل: بسم الله العزيز الحكيم مثلاً -مع أنه حق- إشارة إلى قول الله سبحانه في الحديث القدسي عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ ﷺ عَنْ النَّبِيِّ ﷺ قَالَ: "إِنَّ اللَّهَ لَمَّا قَضَى الْخَلْقَ كَتَبَ عِنْدَهُ فَوْقَ عَرْشِهِ إِنَّ رَحْمَتِي سَبَقَتْ غَضَبِي"[١٠٧] وكثيراً ما كان الرسول ﷺ يعلم أصحابه الرجاء فيما عند الله وأن تكون ثقة الإنسان بالله وبرحمته أعظم من ثقته بعمله "فعَنْ أَنَسِ بْنِ مَالِك ﷺ قَالَ النَّبِيُّ ﷺ لا يَتَمَنَّيَنَّ أَحَدُكُمْ الْمَوْتَ مِنْ ضُرٍّ أَصَابَهُ فَإِنْ كَانَ لا بُدَّ فَاعِلاً فَلْيَقُلْ اللَّهُمَّ أَحْيِنِي مَا كَانَتْ الْحَيَاةُ خَيْرًا لِي وَتَوَفَّنِي إِذَا كَانَتْ الْوَفَاةُ خَيْرًا لِي"[١٠٨]، وهذا إن دل فإنما يدل على أن ما بعث به الرسل صلوات الله وسلامه عليهم سبب لإسعاد الناس وموجب لصلاح معاشهم ومعادهم، فالرسل خلقوا للرحمة ومحمد ﷺ خلق بنفسه رحمة قَالَ ﷺ "يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّمَا أَنَا رَحْمَةٌ مُهْدَاةٌ"[١٠٩]، أما الجمع بين ﴿الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ﴾ ففيه معنى هو غاية في الحسن، وهو أن الرحمن دال على الصفة القائمة به سبحانه والرحيم دال على تعلقها بالمرحوم فكان الأول للوصف والثاني للفعل فالأول دال على أن الرحمة صفته والثاني دال على أنه يرحم خلقه برحمته ولا يوصف به غير الله

﴿الرَّحْمَـنِ الرَّحِيمِ﴾ وهي هنا إرادة الحنين بالعباد كما تقدَّم في التعريف الاصطلاحي، وإذا أردت فهم هذا فتأمل قول الله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي يُصَلِّي عَلَيْكُمْ وَمَلَائِكَتُهُ لِيُخْرِجَكُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَكَانَ بِالْمُؤْمِنِينَ رَحِيمًا﴾[110]، وقـوله تعـالى: ﴿... إِنَّهُ بِهِمْ رَؤُوفٌ رَّحِيمٌ﴾[111]، وهذا لا يمكن معرفته معرفة صحيحة إلا من خلال النبوات.

قال صاحب إيثار الحق على الخلق: "ألا ترى أن الرحمن الرحيم ثابتان في السبع المثاني المعظمة متلوان في جميع الصلوات الخمس مجهور بهما في أكثرها، في محافل المسلمين مجمعين على أنهما من أحسن الثناء على الله تعالى وأجمله وأفضله متقربين إلى الله بمدحه بذلك، مظهر من أنه أحب الحمد إليه، ولذلك تكرر تكراراً كثيراً في كتاب الله سبحانه وفي بسم الله الرحمن الرحيم المكرر في أول كل سورة، المتبرك به في أول كل عبادة وجمعا معاً ومرجعهما إلى معنىً واحدٍ، ولم يجمع اسمان في معنى واحد في موضع واحد قط كالغفار الغفور ونحو ذلك بخلاف الرحمن الرحيم فتأمل ذلك فهما الغرة والمقدمة في مدادح رب العزة في خطب المسلمين وجمعهم وجماعتهم وحوائجهم ومجامعهم ورسائلهم ومكاتباتهم وتصانيفهم وتصرفاتهم وكل أمر ذي بال كان منهم، في مصادرهم ومواردهم وتضرعهم إلى ربهم ودعائهم وعند رقتهم وخضوعهم وجدهم واجتهادهم، يلقنها سلف المسلمين خلفهم ويتلقنهما خلفهم عن سلفهم ويعلِّمهما الآباء أبناءهم ويتعلمهما الأبناء من آبائهم ويتردد التشفي بذكرهما بين أصاغرهم وأكابرهم وبدوهم وحضرهم وخاصتهم وعامتهم وذكرانهم وإناثهم و... فأي معلوم من الدين أبين من كونهما من ممادح الله تعالى وأشهر وأوضح وأظهر وأكثر استفاضةً وشهرةً وتواتراً"[112].

روى الإمام الترمذي من حديث عَبْدَ اللَّهِ بْنَ عَمْرِو بْنِ الْعَاصِ ﷺ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ: "إِنَّ اللَّهَ سَيُخَلِّصُ رَجُلاً مِنْ أُمَّتِي عَلَى رُءُوسِ الْخَلَائِقِ يَوْمَ

الْقِيَامَةِ فَيَنْشُرُ عَلَيْهِ تِسْعَةً وَتِسْعِينَ سِجلا كُلُّ سِجِلٍّ مِثْلُ مَدِّ الْبَصَرِ ثُمَّ يَقُولُ أَتُنْكِرُ مِنْ هَذَا شَيْئًا أَظَلَمَكَ كَتَبَتِي الْحَافِظُونَ فَيَقُولُ لا يَا رَبِّ فَيَقُولُ أَفَلَكَ عُذْرٌ فَيَقُولُ لا يَا رَبِّ فَيَقُولُ بَلَى إِنَّ لَكَ عِنْدَنَا حَسَنَةً فَإِنَّهُ لا ظُلْمَ عَلَيْكَ الْيَوْمَ فَتَخْرُجُ بِطَاقَةٌ فِيهَا أَشْهَدُ أَنْ لا إِلَهَ إِلاَّ اللَّهُ وَأَشْهَدُ أَنَّ مُحَمَّدًا عَبْدُهُ وَرَسُولُهُ فَيَقُولُ احْضُرْ وَزْنَكَ فَيَقُولُ يَا رَبِّ مَا هَذِهِ الْبِطَاقَةُ مَعَ هَذِهِ السِّجِلاَّتِ فَقَالَ إِنَّكَ لاَ تُظْلَمُ قَالَ فَتُوضَعُ السِّجِلاَّتُ فِي كَفَّةٍ وَالْبِطَاقَةُ فِي كَفَّةٍ فَطَاشَتْ السِّجِلاَّتُ وَثَقُلَتْ الْبِطَاقَةُ فَلاَ يَثْقُلُ مَعَ اسْمِ اللَّهِ شَيْءٌ"[١١٣].

ولنذكر هنا بعض ما ذكره بعض العلماء في معنى الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، فهما اسمان مشتقان من الرحمة ورحمة الله ﷻ تامة وعامة أما تمامها فمن حيث أنه أراد قضاء حاجات المحتاجين وقضاها وأما عمومها فمن حيث شمولها المستحق وغير المستحق وعم الدنيا والآخرة وتناول الضرورات والحاجات والمزايا الخارجة عنهما فهو الرحيم المطلق حقا[١١٤].

قوله تعالى: ﴿وَكَانَ بِالْمُؤْمِنِينَ رَحِيمًا﴾[١١٥]، أي في الدنيا والآخرة أما في الدنيا فإنه هداهم إلى الحق الذي جهله غيرهم وبصرهم الطريق الذي ضل عنه وحاد عنه من سواهم من الدعاة إلى الكفر أو البدعة وأتباعهم من الطغاة وأما رحمته بهم في الآخرة فآمنهم من الفزع الأكبر وأمر ملائكته يتلقونهم بالبشارة بالفوز بالجنة والنجاة من النار وما ذاك إلا لمحبته لهم ورأفته بهم[١١٦]، قال تعالى: ﴿وَإِذَا جَاءكَ الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِآيَاتِنَا فَقُلْ سَلاَمٌ عَلَيْكُمْ كَتَبَ رَبُّكُمْ عَلَى نَفْسِهِ الرَّحْمَةَ أَنَّهُ مَن عَمِلَ مِنكُمْ سُوءًا بِجَهَالَةٍ ثُمَّ تَابَ مِن بَعْدِهِ وَأَصْلَحَ فَأَنَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾[١١٧]، هذا القول من جملة ما يقوله تعالى لهم ليبشرهم بسعة رحمته وقبوله التوبة منهم ومعناه وعدكم بالرحمة وعداً مؤكداً أنه من عمل منكم ذنباً بجهالة، أي عمله وهو جاهل بما يتعلق به من المضرة، أو لإيثاره المعصية على الطاعة

ثم تاب من بعدها وأخلص توبته فإنه غفور رحيم[118]، وقوله تعالى: ﴿...وَهُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ﴾[119]، أي لمن تاب إليه وتوكل عليه ولو من أي ذنب كان حتى من الشرك به فإنه يتوب عليه. وقد أوردنا في نهاية المطلب الأول حديث عُمَرَ بْنِ الْخَطَّابِ ﷺ: "قَدِمَ عَلَى النَّبِيِّ ﷺ سَبْيٌ فَإِذَا امْرَأَةٌ مِنْ السَّبْيِ قَدْ تَحْلُبُ ثَدْيَهَا تَسْقِي إِذَا وَجَدَتْ صَبِيًّا فِي السَّبْيِ أَخَذَتْهُ فَأَلْصَقَتْهُ بِبَطْنِهَا وَأَرْضَعَتْهُ فَقَالَ لَنَا النَّبِيُّ ﷺ أَتُرَوْنَ هَذِهِ طَارِحَةً وَلَدَهَا فِي النَّارِ قُلْنَا لا وَهِيَ تَقْدِرُ عَلَى أَنْ لا تَطْرَحَهُ فَقَالَ لَلَّهُ أَرْحَمُ بِعِبَادِهِ مِنْ هَذِهِ بِوَلَدِهَا"[120] .

المطلب الخامس

المَلِك

يتحدَّث هذا المطلب عن ملك الله ﷻ، وهو قوله عزَّ من قائل: ﴿مَلِكِ يَوْمِ الدِّينِ﴾، فإن المَلِك يقتضي التصرف بالقول كما يقتضيه بالفعل فالمَلِك هو المتصرف بقوله وفعله، فتنفذ أوامره ومراسيمه حيث شاء، والله له الملك فهو المتصرف في خلقه بالقول والفعل، فإرسال الرسل موجب لكمال ملكه وسلطانه وهذا هو المُلك المعقول في فطر الناس وعقولهم فكل ملك لا تكون له رسل يبثهم في أقطار مملكته فليس بملك.

معنى المَلك:

في اللغة: مالك:- مأخوذ من الملك، وهو:- التَّصَرُّفُ بالأَمْرِ والنَّهي في الجمهور فكل من يَمْلِك فهو مالك. والمُلْكُ ضَرْبان:-

الأول:- التَّمَلّكُ والتَّوَلّي ومنه قولُه ﷻ: ﴿قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا...﴾[121] **الثاني:-** القُوَّةُ على ذلكَ، ومنه قولُه ﷻ:﴿ وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ يَا قَوْمِ اذْكُرُواْ نِعْمَةَ اللّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ جَعَلَ فِيكُمْ أَنبِيَاء وَجَعَلَكُم مُّلُوكًا وَآتَاكُم مَّا لَمْ يُؤْتِ أَحَدًا مِّن الْعَالَمِينَ﴾[122] فجعلَ النُّبُوَّةَ مَخْصُوصةً والمُلْكَ فيهم

عامًا فإنَّ مَعْنَى المُلْكِ هُنا هو القَوَّةُ التي يُتَرَشَّحُ بها للسِّيَاسَةِ لا أنَّه جعلَهُم كُلَّهُم مُتَوَلِّينَ للأَمْرِ، فذلك مناف للحكمة، كما قيل: لا خير في كثرة الرؤساء[١٢٣] .

ومالكُ يوم الدين يَمْلِكُ إقامة يوم الدين ومنه قوله تعالى: ﴿قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاء وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاء وَتُعِزُّ مَن تَشَاء وَتُذِلُّ مَن تَشَاء بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَىَ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾[١٢٤]، والمُلْكُ معروف وهو يذكر ويؤنَّث كالسُّلْطان ومُلْكُ الله تعالى ومَلَكُوته سلطانه وعظمته[١٢٥]، قال تعالى: ﴿إِنَّا نَحْنُ نَرِثُ الْأَرْضَ وَمَنْ عَلَيْهَا وَإِلَيْنَا يُرْجَعُونَ﴾[١٢٦] وقال تعالى: ﴿الْمُلْكُ يَوْمَئِذٍ الْحَقُّ لِلرَّحْمَنِ وَكَانَ يَوْمًا عَلَى الْكَافِرِينَ عَسِيرًا﴾[١٢٧].

اصطلاحاً: ذو الملك يوم لا تملك نفسٌ لنفسٍ شيئاً.[١٢٨]

وتخصيص الملك بيوم الدين لا ينفيه عما عداه فإن ذلك عام في الدنيا والآخرة وإنما أضيف إلى يوم الدين لأنه لا يدَّعي أحد هنالك شيئاً ولا يتكلمُ أحدٌ إلا بإذن ربِّه ﷻ كما قال تعالى: ﴿يَوْمَ يَقُومُ الرُّوحُ وَالْمَلَائِكَةُ صَفًّا لَّا يَتَكَلَّمُونَ إِلَّا مَنْ أَذِنَ لَهُ الرحْمَنُ وَقَالَ صَوَابًا﴾[١٢٩]، وهذا إن دلَّ فإنما يدل على أنه ما من شيء من أشياء يوم الدين إلا والله ﷻ يملكه، والمَلِك في الحقيقة هو الله ﷻ، قال تعالى: ﴿هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ﴾[١٣٠] وقال تعالى:﴿ يَوْمَ هُم بَارِزُونَ لَا يَخْفَى عَلَى اللَّهِ مِنْهُمْ شَيْءٌ لِّمَنِ الْمُلْكُ الْيَوْمَ لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ﴾[١٣١]، وفي الصحيحين عن أبي هريرة ؓ مرفوعاً قال: "أَخْنَعُ اسْمٍ عِنْدَ اللَّهِ رَجُلٌ تَسَمَّى بِمَلِكِ الأَمْلاكِ"[١٣٢] وفي البخاري عنه عن رَسُولَ اللَّهِ ﷺ قال: "يَقْبِضُ اللَّهُ الأَرْضَ وَيَطْوِي السَّمَوَاتِ بِيَمِينِهِ ثُمَّ يَقُولُ أَنَا الْمَلِكُ أَيْنَ مُلُوكُ الأَرْضِ"[١٣٣] .

أما تسمية غيره في الدنيا بملك فعلى سبيل المجاز كما قال تعالى: ﴿ وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ اللَّهَ قَدْ بَعَثَ لَكُمْ طَالُوتَ مَلِكًا﴾[١٣٤].

هذا ومن أبرز دلائل نبوة نبينا ﷺ هي مسارعة أهل العقول الراجحة، وأولي الألباب من كل أمة وملة ودين إلى الإيمان به ﷺ وترك ما كانوا عليه من الجاهلية والكفر وما زال هذا دأبهم منذ بعثته ﷺ وإلى يومنا هذا، وهم إنما آمنوا عن دليل وبرهان ولم يأخذوا الأمر تقليداً واتباعاً وسنعرض نماذج لأولئك الذين التقوا الرسول ﷺ وناقشوا معه دليل نبوته واتبعوا دينه، وكذلك ممن شهد له بالصدق والحق.

إسلام الصديق عن دليل برهان:-

فالصديق أبو بكر الذي هو أول الرجال إيماناً كان إيمانه بالنبي ﷺ عن دليل وبرهان، فإنه قد صادق النبي ﷺ قبل أن يبعث وعرف من أخلاقه وشمائله أنه ليس بكذاب وأنه يستحيل عقـلاً أن يعيش رجل أربعين عاماً من عمره لا تعرف عنه كذبه ثم يشرع بعد ذلك في الكذب على الله ﷻ الذي هو أشنع الكذب، كذلك علم أبو بكر يقيناً أن محمداً ﷺ منـزه عن الغرض ويستحيل أن يكون له دخيلة أو يكون ممن يظهر خلاف ما يبطن ولذلك أسرع إلى الإيمان به عن ثقة ويقين، وقد كان لكل أحد وقفة تردد في قبول دعوة الرسول ﷺ إلا أبا بكر الصديق ﷺ فإنه ما إن دعاه النبي ﷺ إلى الإسلام حتى بادر بالشهادة أن لا إله إلا الله وأن محمداً عبده ورسوله، فَعَنْ أَبِي الدَّرْدَاءِ ﷺ قَالَ: كُنْتُ جَالِسًا عِنْدَ النَّبِيِّ ﷺ إِذْ أَقْبَلَ أَبُو بَكْرٍ آخِذًا بِطَرَفِ ثَوْبِهِ حَتَّى أَبْدَى عَنْ رُكْبَتِهِ فَقَالَ النَّبِيُّ ﷺ: أَمَّا صَاحِبُكُمْ فَقَدْ غَامَرَ فَسَلَّمَ وَقَالَ إِنِّي كَانَ بَيْنِي وَبَيْنَ ابْنِ الْخَطَّابِ شَيْءٌ فَأَسْرَعْتُ إِلَيْهِ ثُمَّ نَدِمْتُ فَسَأَلْتُهُ أَنْ يَغْفِرَ لِي فَأَبَى عَلَيَّ فَأَقْبَلْتُ إِلَيْكَ فَقَالَ يَغْفِرُ اللَّهُ لَكَ يَا أَبَا بَكْرٍ ثَلاثًا ثُمَّ إِنَّ عُمَرَ نَدِمَ فَأَتَى مَنْزِلَ أَبِي بَكْرٍ فَسَأَلَ أَثَّمَ أَبُو بَكْرٍ فَقَالُوا لا فَأَتَى إِلَى النَّبِيِّ ﷺ فَسَلَّمَ فَجَعَلَ وَجْهُ النَّبِيِّ ﷺ يَتَمَعَّرُ حَتَّى أَشْفَقَ أَبُو بَكْرٍ فَجَثَا عَلَى رُكْبَتَيْهِ فَقَالَ يَا رَسُولَ اللَّهِ وَاللَّهِ أَنَا كُنْتُ أَظْلَمَ مَرَّتَيْنِ فَقَالَ النَّبِيُّ ﷺ إِنَّ اللَّهَ

بَعَثَنِي إِلَيْكُمْ فَقُلْتُمْ كَذَبْتَ وَقَالَ أَبُو بَكْرٍ صَدَقَ وَوَاسَانِي بِنَفْسِهِ وَمَالِهِ فَهَلْ أَنْتُمْ تَارِكُوا لِي صَاحِبِي مَرَّتَيْنِ فَمَا أُوذِيَ بَعْدَهَا[135].

الشاهد أن إسلام الصديق ﷺ -وهو أول الناس إسلاماً- كان عن يقين ودليل وبرهان تحقق لأبي بكر بفضل الصحبة الطويلة قبل البعثة، والمعرفة اليقينية بالرسول ﷺ، وقد كان ثبات الصديق على هذا الدين، وضربه المثال الكامل للمؤمن الصديق، وتطبيقه الرائع الفريد لحقائق الدين وقيمه، دليل على صدق النبي محمد ﷺ.

إسلام خديجة رضي الله عنها عن دليل وبرهان:

كإيمان أبي بكر الصديق ﷺ كان إسلام أم المؤمنين خديجة بنت خويلد رضي الله عنها فإنها قالت للنبي ﷺ عندما قص عليها خبر ما رآه في الغار وقال لها الرسول ﷺ: "لَقَدْ خَشِيتُ عَلَى نَفْسِي" ولم يكن الرسول ﷺ يعلم مَنْ هذا الذي نزل عليه في الغار ولا ما كان يريد فَقَالَتْ خَدِيجَةُ رضي الله عنها له:"كَلا وَاللَّهِ مَا يُخْزِيكَ اللَّهُ أَبَدًا إِنَّكَ لَتَصِلُ الرَّحِمَ وَتَحْمِلُ الْكَلَّ وَتَكْسِبُ الْمَعْدُومَ وَتَقْرِي الضَّيْفَ وَتُعِينُ عَلَى نَوَائِبِ الْحَقِّ" [136]، ثم لما ذهبت به إلى ورقة بن نوفل وأخبرهما أن هذا هو الناموس الذي نزل على موسى كان هذا شهادة كذلك من رجل عليم بالرسالات.

من أجل ذلك كانت خديجة رضي الله عنها أول إنسان آمن بالرسول ﷺ وكان إيمانها عن دليل وبرهان ولم يكن مجرد تقليد واتباع لزوج، ولا برهان أعظم مما رأته في النبي ﷺ فقد عرفت فيه الصدق والأمانة وصلة الرحم وحسن الخلق والرحمة بالخلق ومثله لا يخزيه الله تعالى أبداً .

إسلام السابقين من المؤمنين عن دليل وبرهان :

وهكذا الشأن في السابقين الأولين من الذين عرفوا النبي ﷺ قبل بعثته فإن قريشاً كلها لم يجربوا عليه كذباً، بل وكل من تعامل مع النبيﷺ بمعاملة بيع أو شراء عرف في النبي ﷺ الصدق والأمانة. ولذلك لما سمعوا أن النبيﷺ يدعو إلى الله ويخبر أنه رسوله بادروا إلى الإيمان به، عن دليل، وبرهان، فإن تصديق الصادقين دليل صدق النبي ﷺ فإن الصادق يصدقه الصادقون وأما الكذاب فإنه لا يصدقه ولو ظاهراً إلا من كان على شاكلته من أهل الكذب .

كيف أسلم من لم يكن يعرف النبي ﷺ قبل البعثة؟!

ولما من لم يكن يعرف النبي ﷺ قبل مبعثه فإن أهل العقل والحجى منهم لم يؤمنوا بالنبي ﷺ حتى علموا دلائل نبوته، ذلك أن قوم النبي ﷺ اختلفت مقالتهم فيه فمنهم من آمن به ومنهم من كفر وهم السواد الأعظم. وهؤلاء الذين كفروا به شنعوا عليه بالباطل فتارة يقولون ساحر، وتارة يقولون كاهن، وتارة يقولون مجنون، وأخرى يقولون شاعر. وفي كل ذلك يرمونه بالكذب والإفك، وهذا ما حمل أهل العقل والحجى من قبائل العرب خارج مكة ومن عقلاء اليهود والنصارى أن ينظروا في دلائل النبوة ويتحققوا هل هو فعلاً رسول الله حقاً وصدقاً كما يقول هو ومن آمن به؟ أم هو كما يقول الذين كذبوه وعاندوه؟ وقد ســارع كل ذي عقل ولب من هؤلاء إلى الإيمان بالرسول ﷺ وهذه نماذج من إيمان أولئك:

إسلام ضماد ﷺ

وهذا رجل آخر من أزد شنوءة كان خبيراً بالرقى وعليماً بكلام العرب فانظر كيف كان إسلامه:-

"عَنْ ابْنِ عَبَّاسٍ أَنَّ ضِمَادًا قَدِمَ مَكَّةَ وَكَانَ مِنْ أَزْدِ شَنُوءَةَ وَكَانَ يَرْقِي مِنْ هَذِهِ الرِّيحِ فَسَمِعَ سُفَهَاءَ مِنْ أَهْلِ مَكَّةَ يَقُولُونَ إِنَّ مُحَمَّدًا مَجْنُونٌ فَقَالَ لَوْ أَنِّي رَأَيْتُ هَذَا الرَّجُلَ لَعَلَّ اللَّهَ يَشْفِيهِ عَلَى يَدَيَّ قَالَ فَلَقِيَهُ فَقَالَ يَا مُحَمَّدُ إِنِّي أَرْقِي مِنْ

هَذِهِ الرِّيحِ وَإِنَّ اللَّهَ يَشْفِي عَلَى يَدِي مَنْ شَاءَ فَهَلْ لَكَ؟ فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ إِنَّ الْحَمْدَ لِلَّهِ نَحْمَدُهُ وَنَسْتَعِينُهُ مَنْ يَهْدِهِ اللَّهُ فَلا مُضِلَّ لَهُ وَمَنْ يُضْلِلْ فَلا هَادِيَ لَهُ وَأَشْهَدُ أَنْ لاإِلَهَ إِلا اللَّهُ وَحْدَهُ لا شَرِيكَ لَهُ وَأَنَّ مُحَمَّدًا عَبْدُهُ وَرَسُولُهُ أَمَّا بَعْدُ قَالَ: فَقَالَ: أَعِدْ عَلَيَّ كَلِمَاتِكَ هَؤُلاءِ فَأَعَادَهُنَّ عَلَيْهِ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ ثَلاثَ مَرَّاتٍ قَالَ: فَقَالَ: لَقَدْ سَمِعْتُ قَوْلَ الْكَهَنَةِ وَقَوْلَ السَّحَرَةِ وَقَوْلَ الشُّعَرَاءِ فَمَا سَمِعْتُ مِثْلَ كَلِمَاتِكَ هَؤُلاءِ وَلَقَدْ بَلَغْنَ نَاعُوسَ[137] الْبَحْرِ قَالَ: فَقَالَ: هَاتِ يَدَكَ أُبَايِعْكَ عَلَى الإِسْلامِ قَالَ: فَبَايَعَهُ فَقَالَ: رَسُولُ اللَّهِ ﷺ وَعَلَى قَوْمِكَ قَالَ: وَعَلَى قَوْمِي... [138]!! وفي رواية قال له ضماد: "رُدَّ عَلَيَّ هَذِهِ الْكَلِمَاتِ قَالَ ثُمَّ قَالَ لَقَدْ سَمِعْتُ الشِّعْرَ وَالْعِيَافَةَ وَالْكَهَانَةَ فَمَا سَمِعْتُ مِثْلَ هَذِهِ الْكَلِمَاتِ لَقَدْ بَلَغْنَ قَامُوسَ الْبَحْرِ[139] وَإِنِّي أَشْهَدُ أَنْ لا إِلَهَ إِلا اللَّهُ وَأَشْهَدُ أَنَّ مُحَمَّدًا عَبْدُهُ وَرَسُولُهُ فَأَسْلَمَ"[140].

قلت: إذا نظرت في الدليل الذي أسلم عليه ضماد ﷺ عرفت أنه من أقوى الأدلة الدَّالَّة على نبوة النبي ﷺ، فإن النبي ﷺ قال له كلمات في معاني الربوبية لم يسمع هذا الرجل العليم بالرقى بمثلها قط، وعلم أنها من الحق الذي لا يصل إليها إلا نبي فهي في عمق معناها، وكمال ألفاظها قد بلغت قاموس البحر .

المطلب السادس

يوم الدين

يتحدث هذا المطلب عن ثبوت يوم الدين، وهو قوله تعالى: ﴿مَلِكِ يَوْمِ الدِّينِ﴾.

معنى يوم الدين:

لغــةً: اليوم يعبر به عن وقت طلوع الشمس إلى غروبها. وقد يعبر به عن مدة من الزمان، قال تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ تَوَلَّوْاْ مِنكُمْ يَوْمَ الْتَقَى الْجَمْعَانِ﴾[141].

اصطلاحاً: "هو يوم الجزاء الذي يدين الله ﷻ فيه العباد بأعمالهم خيراً كانت أو شراً"[142] أو هو الاعتقاد بنهاية الحياة الدنيا والدخول بعدها إلى دار أخرى، تبدأ بالموت والحياة البرزخية وتمر بقيام الساعة ثم البعث والحشر والجزاء إلى دخول الناس الجنة أو النار"[143]، وهذا ما لا سبيل إلى العلم به إلا بعد ثبوت الرسالة والنبوة، وقيام الحجة التي بسببها يدان المطيع والعاصي، وقد جعل الله ﷻ الإيمان باليوم الآخر ركناً من أركان العقيدة الإسلامية، وعلّق سبحانه صحة إيمان العبد على الإيمان بذلك اليوم، وقرن تعالى الإيمان به بالإيمان باليوم الآخر في تسعة عشر موضعاً في القرآن الكريم، منها قوله تعالى: ﴿لَّيْسَ الْبِرَّ أَن تُوَلُّواْ وُجُوهَكُمْ قِبَلَ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنْ آمَنَ بِاللّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ...﴾ [144]. وفي المقابل فقد رتب سبحانه على الكفر بذلك اليوم ما رتبه على الكفر به، فقال ﷻ: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ آمِنُواْ بِاللّهِ وَرَسُولِهِ وَالْكِتَابِ الَّذِي نَزَّلَ عَلَى رَسُولِهِ وَالْكِتَابِ الَّذِيَ أَنزَلَ مِن قَبْلُ وَمَن يَكْفُرْ بِاللّهِ وَمَلاَئِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ فَقَدْ ضَلَّ ضَلاَلاً بَعِيدًا [145]﴾، وأكد سبحانه أن هذا اليوم واقع لا محالة، وأنه لا مفر منه مهما حاول الإنسان ذلك، فقال تعالى: ﴿ اللّهُ لا إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ لَيَجْمَعَنَّكُمْ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ لاَ رَيْبَ فِيهِ وَمَنْ أَصْدَقُ مِنَ اللّهِ حَدِيثًا﴾[146] وقال أيضاً: ﴿زَعَمَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَن لَّن يُبْعَثُوا قُلْ بَلَى وَرَبِّي لَتُبْعَثُنَّ ثُمَّ لَتُنَبَّؤُنَّ بِمَا عَمِلْتُمْ وَذَلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرٌ ﴾[147]وكان الإخبار القرآني عن اليوم الآخر وما يتصل به قد جاء على مستويات مختلفة، فقد ساق القرآن الكريم الأدلة والبراهين المختلفة على إمكان المعاد وضرورته ووجوبه كأصل من أصول الاعتقاد، وردّ على شبهات المنكرين، وأخبر عن أشراط الساعة والبعث بعد الموت والحشر والحساب والصراط، ووصف حال المؤمنين في الجنة وما أعدّ الله ﷻ لهم من النعيم الدائم، وحال الكافرين وما أُعدّ لهم في جهنم من

العذاب الأبدي، وفي ما يلي نقدّم صورة موجزة عن أهم المضامين القرآنية الواردة في النشأة الأخرى وما يتعلّق بها.

١ـ إعطاء اليوم الآخر موقعه في البنية العقديّة، والتأكيد على أنه أصل من أصول الاعتقاد.

قال تعالى: ﴿لَّيْسَ الْبِرَّ أَن تُوَلُّواْ وُجُوهَكُمْ قِبَلَ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ وَلَـكِنَّ الْبِرَّ مَنْ آمَنَ بِاللّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَالْمَلآئِكَةِ وَالْكِتَابِ وَالنَّبِيِّينَ.﴾ [١٤٨]، وعن عُمر بْن الْخطَّاب ﷺ قال: "بَيْنَمَا نحْنُ عنْد رسُول ﷺ ذات يوْمٍ إِذْ طلَعَ علَيْنَا رجُلٌ شدِيدُ بَيَاضِ الثِّيَاب شدِيدُ سواد الشَّعرِ لا يُرى عليْه أثرُ السَّفرِ ولا يَعْرِفُهُ منَّا أحَدٌ حتَّى جلَس إِلى النَّبيِّ ﷺ فأسند رُكْبَتيْه إِلى رُكْبَتيْه ووضعَ كفَّيْه علَى فخذَيْه... قالَ فأخْبِرْنِي عَنْ الإيمَانِ قال أنْ تؤْمن باللَّه وملائكته وكُتُبِه وَرُسُلِهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وتُؤْمِنَ بِالْقَدَرِ خيْرِه وشرِّه قال صدقْت ..."[١٤٩].

٢- التأكــيد على وجود اليوم الآخر، وكونه أمراً محتوماً لا ريب فيه، ووعداً حقّاً لا يقبل التخلّف.

هذه إحدى الآيات الثلاث التي لا رابع لهن مما أمر الله تعالى رسوله ﷺ أن يقسم بربه العظيم على وقوع المعاد لمّا أنكره من أنكره من أهل الكفر والعناد، فإحداهن قوله تعالى: ﴿وَيَسْتَنبِئُونَكَ أَحَقٌّ هُوَ قُلْ إِي وَرَبِّي إِنَّهُ لَحَقٌّ وَمَا أَنتُمْ بِمُعْجِزِينَ﴾[١٥٠] والثانية هذه وهي قوله تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَا تَأْتِينَا السَّاعَةُ قُلْ بَلَى وَرَبِّي لَتَأْتِيَنَّكُمْ عَالِمِ الْغَيْبِ لَا يَعْزُبُ عَنْهُ مِثْقَالُ ذَرَّةٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَلَا فِي الْأَرْضِ وَلَا أَصْغَرُ مِن ذَلِكَ وَلَا أَكْبَرُ إِلَّا فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ﴾[١٥١] والثالثة قوله تعالى: ﴿زَعَمَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَن لَّن يُبْعَثُوا قُلْ بَلَى وَرَبِّي لَتُبْعَثُنَّ ثُمَّ لَتُنَبَّؤُنَّ بِمَا عَمِلْتُمْ وَذَلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرٌ[١٥٢]﴾[١٥٣]

٣- إثبات إمكان المعاد والنشور بطريق ملموس لا يقبل الحمل والتأويل.

وذلك بذكر أمثلة من إعادة بعض الأشخاص والأقوام والحيوانات من الأمم السابقة إلى الحياة الدنيا، بعد أن ثبت موتهم وخروجهم إلى عالم الموتى، فعاشوا بعد حياتهم الثانية مدةً إلى أن توفّاهم الله سبحانه بآجالهم، وقد وقع ذلك في أدوار وأمكنة مختلفة، لدفع استبعاد الناس للنشأة الآخرة، وإثبات قدرة الله تعالى على المعاد، وفي ما يلي بعض الأمثلة على ذلك:

أ ـ إحياء قوم من بني إسرائيل:-

قال تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ خَرَجُواْ مِن دِيَارِهِمْ وَهُمْ أُلُوفٌ حَذَرَ الْمَوْتِ فَقَالَ لَهُمُ اللّهُ مُوتُواْ ثُمَّ أَحْيَاهُمْ إِنَّ اللّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لاَ يَشْكُرُونَ﴾[154].

ب ـ إحياء أحد أنبياء بني إسرائيل:-

قال تعالى: ﴿أَوْ كَالَّذِي مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّىَ يُحْيِـي هَـَذِهِ اللّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا فَأَمَاتَهُ اللّهُ مِئَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ قَالَ لَبِثْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالَ بَل لَّبِثْتَ مِئَةَ عَامٍ فَانظُرْ إِلَى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ وَانظُرْ إِلَى حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ آيَةً لِّلنَّاسِ وَانظُرْ إِلَى العِظَامِ كَيْفَ نُنشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْمًا فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ[155]﴾.

ج ـ إحياء سبعين رجلاً من قوم موسى عليه السلام:-

قال تعالى: ﴿وَإِذْ قُلْتُمْ يَا مُوسَى لَن نُّؤْمِنَ لَكَ حَتَّى نَرَى اللَّهَ جَهْرَةً فَأَخَذَتْكُمُ الصَّاعِقَةُ وَأَنتُمْ تَنظُرُونَ*ثُمَّ بَعَثْنَاكُم مِّن بَعْدِ مَوْتِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾[156].

د ـ إحياء قتيل بني إسرائيل:-

قال تعالى: ﴿وَإِذْ قَتَلْتُمْ نَفْساً فَادَّارَأْتُمْ فِيهَا وَاللّهُ مُخْرِجٌ مَّا كُنتُمْ تَكْتُمُونَ*فَقُلْنَا اضْرِبُوهُ بِبَعْضِهَا كَذَلِكَ يُحْيِي اللّهُ الْمَوْتَى وَيُرِيكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾[157] .

هـ ـ إحياء الطيور لإبراهيم عليه السلام بإذن الله ﷻ:-

قال تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِـي الْمَوْتَى قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن قَالَ بَلَى وَلَكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَى كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا وَاعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾[١٥٨] .

نبه تعالى بهذه القصص كلها على إعادة الأجسام بعد صيرورتها رميماً، فقد روى الإمام أحمد بسنده عن أَبِي رَزِينٍ قَالَ: قُلْتُ يَا رَسُولَ اللَّهِ: كَيْفَ يُحْيِي اللَّهُ الْمَوْتَى فَقَالَ: "أَمَا مَرَرْتَ بِوَادٍ مُمْحِلٍ ثُمَّ مَرَرْتَ بِهِ خَصِبًا؟ قَالَ ابْنُ جَعْفَرٍ: ثُمَّ تَمُرُّ بِهِ خَضِرًا قَالَ: قُلْتُ بَلَى قَالَ: كَذَلِكَ يُحْيِي اللَّهُ الْمَوْتَى"[١٥٩]. وشاهد هذا قوله تعالى: ﴿وَآيَةٌ لَّهُمُ الْأَرْضُ الْمَيْتَةُ أَحْيَيْنَاهَا وَأَخْرَجْنَا مِنْهَا حَبًّا فَمِنْهُ يَأْكُلُونَ﴾[١٦٠].

٤- إنذار الناس بالبعث والحساب في اليوم الآخر من أهمّ وظائف الأنبياء عليهم السلام:-

الأنبياءُ صلوات الله وسلامه عليهم كلُّهم مجمعون على الإيمانِ بالآخرة، فإنَّ القيامة الكُبرى معروفة عندهم، منْ لدن آدَمَ عليه السلام إلى محمدٍ ﷺ مروراً بـــ نوحٍ، وإبراهيم وموسى وعيسى وغيرهم عليهم جميعاً الصلاة والسلام.

أمَّا نوحٌ عليه السلام، فقد قال الله ﷻ على لسانه: ﴿وَاللَّهُ أَنبَتَكُم مِّنَ الْأَرْضِ نَبَاتًا ثُمَّ يُعِيدُكُمْ فِيهَا وَيُخْرِجُكُمْ إِخْرَاجًا﴾[١٦١]، وعلى لسان إبراهيمُ عليه السلام، قال عزَّ من قائل: ﴿وَالَّذِي أَطْمَعُ أَن يَغْفِرَ لِي خَطِيئَتِي يَوْمَ الدِّينِ﴾[١٦٢] وأَمَر نَبيَّهُ محمَّدا ﷺ أنْ يُقْسم به على المعاد، فقال تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَا تَأْتِينَا السَّاعَةُ قُلْ بَلَى وَرَبِّي لَتَأْتِيَنَّكُمْ﴾[١٦٣]، وقال تعالى: ﴿وَيَسْتَنبِئُونَكَ أَحَقٌّ هُوَ قُلْ إِي وَرَبِّي إِنَّهُ لَحَقٌّ وَمَا أَنتُمْ بِمُعْجِزِينَ﴾[١٦٤] وقال تعالى: ﴿زَعَمَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَن لَّن يُبْعَثُوا قُلْ بَلَى وَرَبِّي لَتُبْعَثُنَّ ثُمَّ لَتُنَبَّؤُنَّ بِمَا عَمِلْتُمْ وَذَلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرٌ﴾[١٦٥].

وقد أخبرَ الله تعالى عَنْ أهْل النارِ أنهم إذا قال لهم خزنَتُها: ﴿...أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ مِّنكُمْ يَتْلُونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِ رَبِّكُمْ وَيُنذِرُونَكُمْ لِقَاء يَوْمِكُمْ هَذَا قَالُوا بَلَى وَلَكِنْ حَقَّتْ كَلِمَةُ الْعَذَابِ عَلَى الْكَافِرِينَ﴾[١٦٦]. وهذا اعترافٌ من أصناف الكفارِ الداخلين جهنمَ أنَّ الرسلَ أنذرتهم لِقاءَ يَومهم هذا، فجميع الرُسلِ أنذروا بما أنذرَ به خاتَمُهُم، وهذا الاعتراف منهم فيه دليل على أن جميع من في النار قد بلغتهم نذارة الرسل، وأن المرء لا يُعذب إلاَّ بعد بلوغ نذارة الرسل إليه، كما قال تعالى: ﴿وَمَا كُنَّا مُعَذِّبِينَ حَتَّى نَبْعَثَ رَسُولاً﴾[١٦٧] وقال تعالى: ﴿يَا مَعْشَرَ الْجِنِّ وَالإِنسِ أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ مِّنكُمْ يَقُصُّونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِي وَيُنذِرُونَكُمْ لِقَاء يَوْمِكُمْ هَـذَا قَالُواْ شَهِدْنَا عَلَى أَنفُسِنَا وَغَرَّتْهُمُ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا وَشَهِدُواْ عَلَى أَنفُسِهِمْ أَنَّهُمْ كَانُواْ كَافِرِينَ[١٦٨]﴾ .

ولا يخفى أن في هذه الآيات ما يتعدّى الدلالة على الرصد والتسجيل، إلى الدلالة على يوم الجزاء، الذي يعرض فيه على كل امرئ ما كان قد تم رصده وتسجيله عليه في حياته الدنيا، والذي استوعب كل صغيرة وكبيرة.

٥- الردّ على شبهات منكري المعاد:-

تبنّت الكثير من الآيات القرآنية الردّ على شبهات منكري المعاد، مؤكدة أنهم لا يمتلكون أدنى برهان أو دليل على إنكارهم ، وليس لديهم إلاّ الظن الذي لا يُغني من الحق شيئاً.

قال تعالى: ﴿وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ وَمَا لَهُم بِذَلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ[١٦٩]﴾ وقال عزّ من قائل في موضع آخر: ﴿مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِن يَتَّبِعُونَ إِلَّا الظَّنَّ وَإِنَّ الظَّنَّ لَا يُغْنِي مِنَ الْحَقِّ شَيْئًا[١٧٠]﴾ .

وطالبهم بإقامة البرهان على إنكارهم، قال تعالى: ﴿وَنَزَعْنَا مِن كُلِّ أُمَّةٍ شَهِيدًا فَقُلْنَا هَاتُوا بُرْهَانَكُمْ فَعَلِمُوا أَنَّ الْحَقَّ لِلَّهِ وَضَلَّ عَنْهُم مَّا كَانُوا يَفْتَرُونَ [١٧١]﴾ فما كان منهم إلا شبهات ضعيفة وتخرّصات واهية ، أجاب عنها القرآن الكريم بأجوبة شافية، يؤكد حتمية المعاد، كما في قوله تعالى حاكياً شبهتهم وراداً عليهم: ﴿وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ * قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ﴾[١٧٢] قال مجاهد وعكرمة وعروة بن الزبير والسدي وقتادة جاء أبي بن خلف لعنه الله إلى رسول الله ﷺ وفي يده عظم قد رُمَّ وهو يفته ويذروه في الهواء وهو يقول يا محمد أتزعم أن الله يبعث هذا قال ﷺ: "نعم يميتك الله تعالى ثم يبعثك ثم يحشرك إلى النار"[173].

المطلب السابع

المعبود المستعان

معنى المعبود:

لغــةً: من تكون له العبادة على سبيل التعظيم[١٧٤]، وأصل العبادة: الطاعة[١٧٥] وفي حديث أبي هريرة عن النبي ﷺ "لا يَقُل أحدكم لمملوكه عَبْدي وأَمَتي وليقل فتايَ وفتاتي..."[١٧٦] هذا على نفي الاستكبار عليهم وأنْ يَنْسُب عبوديتهم إليه فإن المستحق لذلك هو الله تعالى رب العباد كلهم.

اصطلاحاً: هو الله ﷻ المنعم على عباده بما كلفهم من عبادته وافترض عليهم من طاعته بعد النعمة عليهم بخلق ذواتهم والإرشاد إلى مصالحهم واستودعهم علم اضطرار يدرك ببداية العقول وعلم اكتساب يدرك بالفكر والنظر[١٧٧].

معنى المستعان:

لغــةً: من يستعان به ويعوَّل عليه في المُهِمّاتِ،وعولَ عليهِ مُعَوَّلاً: اتَّكَلَ واعتَمَدَ[178].

اصطلاحاً: هو طلب العون ممن أزمة الأمور بيده ومصدرها منه ومردها إليه وهو الله ﷻ[179].

كون الله تعالى معبوداً وكونه مستعاناً، وهو قوله عزَّ من قائل: ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾ فإنَّ ذلك يعني ألا يعبد إلا بما يحبُّه ويرضاه، ولا سبيل للخلق إلى معرفة الحق على هذا الصعيد وغيره إلا من جهة رسله عليهم الصلاة والسلام، فإنكار بعثه تعالى للرسل إنكار لكونه معبوداً، وكونه مستعاناً.

إِيَّاكَ:- تقديمٌ للضَّمير. إشارة للحصر والتخصيص، وفيه معنى الاعتراف لله تعالى بالعبوديَّة، وأنَّه لا يُعْبَدُ إلا الله وهو أصلُ توحيد الألوهية وما بعث به الرُّسل، لأنَّ قضيَّة الرُّبوبيَّة وهي الاعتراف بالله ﷻ أمر تفطر عليه النُّفوس، والانحراف فيه لا يقاس بما حصل في موضوع الشِّرك في توحيد الألوهية، ولذا ينبغي أن نعتني كثيراً بدعوة النَّاس إلى توحيد الألوهية وإفراد الله تعالى بالعبادة، لأنَّه أصل الدِّين، وقوله تعالى: ﴿وإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾ فيه إثبات الاستعانة بالله، ونفيها عمَّن سواه يعني لا نطلب إلا عونك، فلا نستعين بغيرك، ولا نستغني عن فضلك؛ ولهذا قال تعالى في الحديث القدسي: "*هَذَا بَيْنِي وَبَيْنَ عَبْدِي وَلِعَبْدِي مَا سَأَلَ*"[180] *فقوله: ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ﴾ فهو حقُّ الله تعالى على العبد،* فيقرُّ به وأمَّا قوله:﴿ وإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾ فهو استعانة العبد بالله ﷻ على ذلك؛ إذ لا قدرة له حتَّى على التَّوحيد فضلاً عن غيره من أمور الدُّنيا والآخرة إلا بعون الله تعــالى، قال تعــالى: ﴿وَقَالُواْ الْحَمْدُ لِلّهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلا أَنْ هَدَانَا اللّهُ﴾[181].

أوجب الله جل وعلا على عباده أن يعبدوه ويتقوه، قال الله تعالى: ﴿وَمَا خلقْتُ الْجنَ والْإنس إلّا ليَعْبُدُون ﴾[١٨٢] فنبه سبحانه أنه خلق الثقلين ليعبدوه وحده بكل ما أخبرت به الرسل عليهم الصلاة والسلام، ومن هذه العبادة أن يطيعوا أوامره وأن ينتهوا عن نواهيه متبعين في ذلك ما دل عليه كتابه سبحانه وجاءت به سنة نبيه ﷺ، فقد أمر الله بذلك عباده في آيات كثيرات كما قال ﷻ: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اعْبُدُواْ رَبَّكُمُ الَّذِي خلقكُمْ والَّذِين مِن قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾[١٨٣] حيث بين سبحانه أنه خلقهم ليعبدوه ويتقوه، وقد أنزل سبحانه الكتب على الرسل صلوات الله وسلامه عليهم لبيان هذا الحق العظيم الذي من أجله خلقهم ، "فعَنْ مُعَاذٍ ﷺ قال: أَنَا رَدِيفُ النَّبيِّ ﷺ فقال يا مُعاذَ قُلْتُ لبَّيْكَ وسعْدَيْكَ ثُمَّ قال مثْلَهُ ثلاثًا هَلْ تدْري مَا حَقُّ اللَّه عَلى الْعبَاد قُلْتُ: لا قَالَ: حَقُّ اللَّه عَلَى الْعبَادِ أَنْ يَعْبُدُوهُ وَلا يُشرِكُوا بِهِ شيْئًا ثُمَّ سار ساعةً فقال: يا مُعَاذُ قُلْتُ: لَبَّيْكَ وَسَعْدَيْكَ قَالَ هَلْ تَدْرِي ما حقُّ الْعِبَادِ عَلَى اللَّهِ إِذَا فَعَلُوا ذَلِكَ أَنْ لا يُعَذِّبَهُمْ"[١٨٤] ، ولذلك أنزل الله ﷻ كتابه الكريم على محمد ﷺ ليبين فيه حقه على عباده وأمره ببيان ذلك والإرشاد إليه وتفصيل أحكامه كما قال عز وجل . ﴿ وَأَنزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُون ﴾[١٨٥] فقام ﷺ بالبيان والبلاغ أكمل قيام وأوضح للأمة دينها وشرح لها ما تحتاج إليه ، فما من خير إلا دلها عليه ، وما من شر إلا حذرها منه ، كما صح عنه ﷺ أنه قال: "إِنَّهُ لمْ يكُنْ نبيٌّ قبْلِي إِلا كَانَ حقًّا عليْه أَنْ يدُلَّ أُمَّتَهُ على خَيْر ما يعلَمُهُ لهُمْ ويُنْذرهُمْ شرَّ مَا يَعلَمُهُ لَهُمْ..."[١٨٦]، وحسبنا هنا وقفة سريعة مع هذا الحديث الذي بين فيه الرسول ﷺ أركان الإسلام لنرى كيف دل الأمة على ما يحبه الله تعالى ويرضاه.

عن ابْن عُمر ﷺ قال: قال رسُولُ اللَّه ﷺ "بُني الإسْلامُ عَلَى خمْسٍ شهادة أَنْ لا إِله إِلا اللَّهُ وأَنَّ مُحمَّدًا رسُولُ اللَّه وإقام الصَّلاة وإِيتاء الزَّكَاة وَحَجِّ الْبيْت وصوْم رمضان"[١٨٧]

المطلب الثامن

الهداية

معنى الهداية:

لغـــة: الدلالة على ما يوصل إلى المطلوب وقد يقال هي سلوك طريق يوصل إلى المطلوب[188] اصطلاحاً: إرشاد المؤمنين إلى مسالك الجنان والطرق المفضية إليــها، من ذلك قوله تعالى في صفة المجاهدين[189]: ﴿سَيَهْدِيهِمْ وَيُصْلِحُ بَالَهُمْ﴾[190].

يتحدَّث هذا المطلب عن كون الله تعالى هادياً إلى صراطه المستقيم، وهو قوله عزَّ من قائل: ﴿اهدنَا الصِّرَاطَ المُستَقيمَ﴾، والصراط المستقيم هو معرفة الحق والعمل به، وهو أقرب الطرق الموصلة إلى المطلوب فإن الخط المستقيم هو أقرب خط موصل بين نقطتين وذلك لا يعلم إلا من جهة الرسل صلوات الله وسلامه عليهم، من هنا فإن توقف هذا العلم على الرسل ضروري بصورةٍ أعظم من توقف الطريق الحسي على سلامة الحواس، ومما يلحق بهذا الدليل، انقسام خلقه إلى منعم عليهم ومغضوب عليهم وضالين فإن هذا الانقسام ضروري بحسب انقسامهم في معرفة الحق والعمل به إلى:-

أ- العالمون به العاملون بموجبه:-

وهم أهل النعمة، أهل الهداية إلى الصراط المستقيم وطريقتهم مشتملةً على العلم بالحقٍّ والعمل به، وإن إنعام الله ﷻ عليهم إنما تم بإرسال الرسل إليهم، وجعلهم قابلين للرسالة مستجيبين لدعوته وبذلك ذكَّرهم منته عليهم، قال تعالى: ﴿هُوَ الَّذي أَرْسَلَ رَسُولَهُ بالْهُدَى وَدِينِ الْحَقِّ لِيُظْهِرَهُ عَلَى الدِّينِ كُلِّه وَلَوْ كَرِهَ الْمُشْرِكُونَ﴾[191].

العالمون به المعاندون له:-

وهم أهل الغضب من اليهود ونحوهم وهؤلاء يعرفون الحقّ ولا يعملون به، قال تعالى: ﴿قُلْ هَلْ أُنَبِّئُكُم بشرٍّ مِّن ذلك مثوبةً عند الله من لَّعَنَهُ اللَّهُ وغضب عَلَيْه وجَعَل منْهُمُ الْقِرَدَةَ وَالْخَنَازِيرَ وعَبَد الطَّاغوتَ أُوْلئكَ شرٌّ مَّكَانًا وَأَضَلُّ عَن سواء السَّبِيلِ﴾[١٩٢].

فالمغضوب عليهم من اليهود أو غيرهم: لم يهتدوا إلى الصراط المستقيم وسبب عدم هدايتهم هو الهوى فاليهود معهم علم لكن لم يعملوا به، وقدم الله تعالى المغضوب عليهم على الضالين لان أمرهم أخطر وذنبهم أكبر فإن الإنسان إذا كان ضلاله بسبب الجهل فانه يرتفع بالعلم وأما إذا كان هذا الضلال بسبب الهوى فانه لا يكاد ينزع عن ضلاله بعلمه، قال رسول الله ﷺ: "إِنَّ الْمَغْضُوبَ عَلَيْهِمْ الْيَهُودُ وَالضَّالِّين النَّصارى"[١٩٣]. قال ابن عباس وسفيان بن عيينة ﷺ: "من ضل من علمائنا ففيه شبه من اليهود، ومن ضل من عبادنا ففيه شبه من النصارى"[١٩٤]، أما الأول فلأن اليهود مغضوب عليهم لما تركوا العمل بما علموا، وأما الثاني فلأن النصارى كانوا ضلالاً يعملون ويغالون بلا علم ولا هدى، ولهذا جاء الوعيد الشديد في شأن من لا يعمل بعلمه، قال تعالى في ذم اليهود :- ﴿مَثَلُ الَّذين حُمِّلُوا التَّوْراةَ ثُمَّ لَمْ يحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذين كذَّبُوا بآيَات اللَّه وَاللَّهُ لَا يهْدِي الْقَوْمَ الظَّالمِينَ﴾[١٩٥]. فإن الله ﷻ قد ذم اليهود في عدم انتفاعهم بما معهم من العلم ولم يعملوا به فمن علم ولم يعمل كان كما قال الله ﷻ في اليهود والنصارى. لذلك بوب الأمام البخاري في صحيحة باب "العلم قبل القول والعمل لقول الله تعالى: ﴿فَاعْلَمْ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ واسْتَغْفِرْ لِذنبِك وَلِلْمُؤْمِنِين وَالْمُؤْمِنَاتِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ مُتَقَلَّبَكُمْ وَمَثْوَاكُمْ﴾[١٩٦]"، قال الحافظ: قال ابن المنير: "أراد به العلم شرط في صحة القول والعمل. فلا يعتبران إلا به فهو متقدم عليهما؛ لأنه مصحح للنية المصححة للعمل[197]". وكان من دعاء النبي ﷺ "اللَّهُمَّ إنِّي أَعُوذُ بكَ منْ علْمٍ لا يَنْفَعُ"[١٩٨].

ج- الجاهلون به وهم الضالون:-

وهؤلاء يعملون لكن على جهلٍ، وقوله تعالى ﴿الضَّالِّينَ﴾ هم الذين تركوا الحق عن جهل وضلال كالنصارى ولا يمنع أن يكون طرأ عليهم بعد ذلك العناد والإصرار.

قوله تعالى:- ﴿اهدِنَا الصِّرَاطَ الُمستَقِيمَ﴾ سؤال هدايةٍ يتضمن معاني متنوعة:-

المعنى الأول:-

ثبتنا على الصراط المستقيم حتى لا ننحرف أو نزيغ عنه لأنه من الممكن أن يكون الإنسان اليوم مهتدياً وغداً من الضالين، عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ ﷺ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ قَالَ: "بَادِرُوا بِالأَعْمَالِ فِتَنًا كَقِطَعِ اللَّيْلِ الْمُظْلِمِ يُصْبِحُ الرَّجُلُ مُؤْمِنًا وَيُمْسِي كَافِرًا أَوْ يُمْسِي مُؤْمِنًا وَيُصْبِحُ كَافِرًا يَبِيعُ دِينَهُ بِعَرَضٍ مِنْ الدُّنْيَا"[١٩٩]، وهذا معناه الحث على المبادرة إلى الأعمال الصالحة قبل تعذرها والاشتغال عنها بما يحدث من الفتن الشاغلة المتكاثرة المتراكمة كتراكم ظلام الليل المظلم لا المقمر ووصف ﷺ نوعاً من شدائد تلك الفتن وهو أن يمسي مؤمناً ثم يصبح كافراً أو عكسه وهذا لعظم الفتن ينقلب الإنسان في اليوم الواحد هذا التقلُّب[200].

المعنى الثاني:-

قو هدايتنا فالهداية درجات والمهتدون طبقات، قال تعالى: ﴿وَمَن يُطِعِ اللّهَ وَالرَّسُولَ فَأُوْلَئِكَ مَعَ الَّذِينَ أَنْعَمَ اللّهُ عَلَيْهِم مِّنَ النَّبِيِّينَ وَالصِّدِّيقِينَ وَالشُّهَدَاء وَالصَّالِحِينَ وَحَسُنَ أُولَئِكَ رَفِيقًا﴾[٢٠١]، فقوله تعالى ﴿اهدِنَا الصِّرَاطَ الُمستَقِيمَ ﴾ يعني: قو هدايتنا وزد إيماننا وعلّمنا فالعلم من الإيمان وكلما ازداد العبد إيماناً، كلما هدي إلى صراط مستقيم قال تعالى:﴿ وَإِذَا مَا أُنزِلَتْ سُورَةٌ فَمِنْهُم مَّن يَقُولُ أَيُّكُمْ زَادَتْهُ هَذِهِ إِيمَانًا فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُواْ فَزَادَتْهُمْ إِيمَانًا وَهُمْ يَسْتَبْشِرُونَ ﴾[٢٠٢] فزيادة

الإيمان هي زيادة ثبات على الصراط، وهذا الذي تقدَّم إنما يكون من خلال الرسل الذين أرسلهم الله ﷺ لإخراج عباده من ظلمات جهلهم إلى نور ربهم جل وعلا.

المعنى الثالث:-

أن الصراط المستقيم هو أن يفعل العبد في كل وقت ما أمر به في ذلك الوقت من علم وعمل ويجتنب ما نهي عنه، وهذا أيضاً لا يتم إلا من خلال الرسل صلوات الله وسلامه عليهم الذين بينوا للناس ما نزل إليهم من ربهم.

خاتمة البحث، وقد اشتملت على أهم النتائج التي توصلنا إليها، وهي:-

١- النبوَّة ضرورة بشريَّة تقتضيها فطرة الإنسان، وما ذلك إلا لإصلاح هذا الإنسان في حياته وآخرته، ذلك أنَّ العلوم النافعة التي تأتي من غير طريق الأنبياء والمرسلين إنَّما تبقى محصورةً في الأمور الدنيويَّة، أمَّا الأمور الأخرويَّة فهذه لاتؤخذ إلا من طريق الأنبياء والمرسلين، فهم أعلم الخلق بها، وأقدرهم على بيانها وتعريفها، قال تعالى: ﴿... وَقَالُواْ الْحَمْدُ لِلّهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَـذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلا أَنْ هَدَانَا اللّهُ لَقَدْ جَاءتْ رُسُلُ رَبِّنَا بِالْحَقِّ..﴾[٢٠٣] لذا كان من الواجب تلقي تلك العلوم من طريق الأنبياء والمرسلين.

٢ - إشراق الأرض إنما يكون بالنبوة، وظلمتها بفقدها، المعرض عنها يتقلب في ظلمات والمؤمن في أنوار، فأهل الأرض كلهم في ظلمات الجهل والغي، إلا من أشرق عليه نور النبوة، كما في المسند، وغيره، من حديث عَبْدَ اللَّهِ بْنَ عَمْرٍو قال: سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ يَقُولُ: "إِنَّ اللَّهَ ﷻ خَلَقَ خَلْقَهُ فِي ظُلْمَةٍ فَأَلْقَى عَلَيْهِمْ مِنْ نُورِهِ فَمَنْ أَصَابَهُ مِنْ ذَلِكَ النُّورِ اهْتَدَى وَمَنْ أَخْطَأَهُ ضَلَّ فَلِذَلِكَ أَقُولُ جَفَّ الْقَلَمُ عَلَى عِلْمِ اللَّهِ"[٢٠٤]، لذلك بعث الله رسله،

ليخرجوا الناس من الظلمات إلى النور، فمن أجابهم خرج إلى الفضاء، والنور، والضياء، ومن لم يجبهم بقي في الضيق، والظلمة، التي خلق فيها.

٣ – قول منكري النبوات : ليس الخلق أهلاً أن يرسل الله إليهم رسولاً كما أن أطراف الناس ليسوا أهلاً أن يرسل السلطان إليهم رسولاً، فهذا جهل فاضح في حق المخلوق والخالق، أما في حق المخلوق، فإن من أعظم ما تحمد به الملوك: خطابهم بأنفسهم لضعفاء الرعية فكيف بإرسال رسول إليهم؟!، وأما في حق الخالق فهو ﷻ أرحم بعباده من الوالدة بولدها، وهو قادر مع كمال رحمته، فإذا كان كامل القدرة كامل الرحمة، فما المانع أن يرسل إليهم رسولاً رحمة منه؟ كما قال تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ﴾[٢٠٥]، وقول النبيّ ﷺ: "يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّمَا أَنَا رَحْمَةٌ مُهْدَاةٌ"[٢٠٦] ولأن هذا من جملة إحسانه إلى الخلق بالتعليم والهداية وبيان ما ينفعهم وما يضرهم كما قال تعالى: ﴿لَقَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ إِذْ بَعَثَ فِيهِمْ رَسُولاً مِنْ أَنْفُسِهِمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾[٢٠٧] فبين تعالى أن هذا من منته على عباده المؤمنين، فإن كان المنكر ينكر قدرته على ذلك فهذا قدح في كمال قدرته وإن كان ينكر إحسانه بذلك فهذا قدح في كمال رحمته وإحسانه، فعلم أن إرسال الرسل من أعظم الدلالة على كمال قدرته وإحسانه والقدرة والإحسان من صفات الكمال لا النقص.

المصادر والمراجع

حرف الألف

١. الإبانة عن أصول الديانة/ علي بن إسماعيل بن أبي بشر الأشعري أبو الحسن، تحقيق : د. فوقية حسين محمود، دار الأنصار – القاهرة، ط.١ ، ١٣٩٧هـ

٢. أعلام النبوة/ أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب الماوردي، تحقيق : محمد المعتصم بالله البغدادي، دار الكتاب العربي – بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧.

٣. إيثار الحق على الخلق/ محمد بن المرتضى اليماني، المشهور بابن الوزير، دار الكتب العلميَّة، ط.١، ١٤٠٣هـ.

حرف التاء

٤. تيسير العزيز الحميد في شرح كتاب التوحيد / سليمان بن عبد الله بن محمد بن عبد الوهاب، مكتبة الرياض الحديثة – الرياض.

٥. توضيح المقاصد وتصحيح القواعد في شرح قصيدة الإمام ابن القيم/أحمد بن إبراهيم بن عيسى، ١/ ١٦، تحقيق : زهير الشاويش المكتب الإسلامي – بيروت، ط.٣ ، ١٤٠٦ .

٦. تفسير النسفي/ لأبي البركات عبد الله بن أحمد بن محمود النسفي ٢/ ١٤، دار إحياء الكتب العربية.

٧. تفسير القرآن العظيم/ عماد الدين إسماعيل بن كثير ٢٢/١، دار المعرفة – بيروت ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م.

٨. تفسير أسماء الله الحسنى/ أبو إسحاق إبراهيم بن محمد ، نشر دار الثقافة العربية دمشق سنة ١٩٧٤م،

٩. التعريفات/ علي بن محمد بن علي الجرجاني، تحقيق : إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي– بيروت ط.١، ١٤٠٥

١٠. التعريفات/ علي بن محمد الجرجاني، تحقيق د. عبد الرحمن عميرة، عالم الكتب، طبعة "١" ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.

١١. التسعينية (ضمن مجموعة فتاوى ابن تيمية) ٥/ ٢٠٩، ط. دار الفكر ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.

١٢. التبيان في أقسام القرآن/ ابن القيِّم، ص ١١٢، ١٤٥، دار الفكر.

١٣. التبيان تفسير غريب القرآن/ أحمد بن محمد الهائم المصري، تحقيق : د.فتحي أنور الدابولي ط.١ ، ١٩٩٢م، دار الصحابة للتراث بطنطا - القاهرة

١٤. تاج العروس من جواهر القاموس/ محمد مرتضى الزبيدي، منشورات مكتبة دار الحياة

حرف الجيم

١٥. الجامع لأحكام القرآن/ محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، دار الكتب العلميَّة، ط. ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م.

١٦. الجامع الصحيح المختصر/ محمد بن إسماعيل البخاري، تحقيق : د. مصطفى ديب البغا، ط.٣، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م، دار ابن كثير، اليمامة - بيروت.

١٧. جامع الرسائل / شيخ الإسلام أحمد بن عبد الحليم بن تيمية ٥ /45

حرف الحاء

١٨. الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة / زكريا بن محمد بن زكريا الأنصاري أبو يحيى تحقيق : د. مازن المبارك، دار الفكر المعاصر - بيروت، ط.١، ١٤١١هـ.

حرف الدال

١٩. دليل البحث والتقويم التربوي/ أحمد الخطيب وآخرون، ط.١٩٨٥م.

حرف الراء

٢٠. الرسل والرسالات/د.عمر سليمان الأشقر، مكتبة الفلاح، الكويت،ط .٤، ١٤١٠هـ-١٩٨٩م

٢١.رفع الشبهة والغرر عمن يحتج على فعل المعاصي بالقدر / مرعي بن يوسف بن أبي بكر بن أحمد بن أحمد بن أبي بكر بن يوسف بن أحمد الكرمي، تحقيق : أسعد محمد المغربي دار حراء - مكة المكرمة ط.١ ١٤١٠هـ

٢٢.روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني/ شهاب الدين السيد محمود الألوسي،١٧/ ١٧٢، ١٧٣، ط. دار الفكر ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م.

حرف الزاي

٢٣.زاد المسير في علم التفسير/ عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي، تحقيق محمد بن عبد الرحمن بن عبدالله، دار الفكر، ط.١، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.

٢٤.الزاهر في غريب ألفاظ الشافعي/ محمد بن أحمد بن الأزهر الأزهري الهروي، تحقيق : د. محمد جبر الألفي، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية - الكويت ط.١، ١٣٩٩هـ

حرف السين

٢٥.سنن ابن ماجة/ محمد بن يزيد القزويني، تحقيق أبي عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان مكتبة المعارف- الرياض، ط.١.

٢٦.سنن الترمذي/ محمد بن عيسى الترمذي تحقيق وتصحيح عبد الرحمن محمد عثمان، دار الفكر- بيروت، ط.٢ ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.

٢٧.سنن الدرامي، كتاب المقدمة ، باب كيف كان أول شان النبيﷺ / ١٦٦/١حديث رقم ١٥، تحقيق حسن سليم الداراني،ط.١، دار المغني، ٢٠٠٠م.

٢٨.سنن النسائي/أحمد بن شعيب بن علي الشهير بالنسائي مكتبة المعارف-الرياض،ط (١)

حرف الشين

٢٩.شرح جوهرة التوحيد / الشيخ إبراهيم الباجوري، ط. ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢ م.

٣٠.شرح العقيدة الواسطية/ محمد بن صالح العثيمين، مراجعة محمد محمد تامر، مكتبة الإيمان- المنصورة.

٣١.شرح الطحاوية في العقيدة السلفيّة/ ابن أبي العز الحنفي، تحقيق أحمد بن علي، دار الحديث القاهرة،١٤٢١هـ-٢٠٠٠م.

٣٢.شرح السيوطي على مسلم ١ / ١٣٤

حرف الصاد

٣٣.الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية / إسماعيل بن حمّاد الجوهري، ٢ /٤٦٦، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط.٢، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م

٣٤.صحيح البخاري / محمد بن إسماعيل البخاري، كتاب الأدب، باب رحمة الولد وتقبيله ومعانقته، ط. دار الفكر،١٤١٤هـ-١٩٩٤م،

٣٥.صحيح البخاري/ محمد بن إسماعيل البخاري، ط. دار الفكر،١٤١٤هـ-١٩٩٤م،

٣٦.صحيح البخاري، ط.٢٠٠٣م، المكتبة العصريّة.

٣٧.صحيح مسلم/ مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري ط. دار الفكر ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.

حرف العين

٣٨.العبودية / ابن تيمية، ٣/١

حرف الفاء

٣٩.في ظلال القرآن / سيد قطب ، ط.٩، دار الشروق،١٤٠٠هـ-١٩٨٠م.

حرف اللام

٤٠.لسان العرب/ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار الفكر.

حرف الميم

٤١.مختصر تفسير ابن كثير/ اختصار وتحقيق محمد علي الصابوني، دار القرآن الكريم بيروت، ط.١٤٠٢،٧هـ، ١٩٨١م.

٤٢.مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين ٦٨/١، الإمام ابن قيم الجوزية، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء- المغرب

٤٣.مسند أحمد/ أحمد بن حنبل، ٥/٢٦٦، دار الفكر

٤٤.معارج القبول بشرح سلم الوصول إلى علم الأصول/حافظ بن أحمد حكمي تحقيق : عمر بن محمود أبو عمر، الطبعة الأولى ، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م، دار ابن القيم - الدمام.

٤٥.معاني القرآن الكريم/ النَّحاس، تحقيق: محمد علي الصابوني، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ، جامعة أم القرى - مكة المرمة.

٤٦.معجم لغة الفقهاء/ محمد رواس قلعة جي، د. حامد صادق قنيبي، دار النفائس- بيروت، ط "١" ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.

٤٧.مفردات ألفاظ القرآن/ الراغب الأصفهاني، ، تحقيق صفوان عدنان داوودي، دار القلم- دمشق، ط، ٣ ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م.

٤٨.المقصد الأسنى في شرح معاني أسماء الله الحسنى/ محمد بن محمد الغزالي أبو حامد، تحقيق:- بسام عبد الوهاب الجابي، الطبعة الأولى ، ١٤٠٧ - ١٩٨٧، الجفان والجابي - قبرص.

٤٩.مناهل العرفان في علوم القرآن/محمد عبد العظيم الزرقاني، تحقيق مكتب البحوث والدراسات ، الطبعة الأولى، دار الفكر- بيروت.

٥٠.منهاج السنة النبوية / شيخ الإسلام أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، تحقيق د. محمد رشاد سالم، ط.١،مؤسسة قرطبة ١٤٠٦هـ.

حرف الهاء

٥١.هداية الحيارى في الرد على اليهود والنصارى/ ابن قيِّم الجوزيَّة، مراجعة وتعليق سيف الدين الكاتب، دار مكتبة الحياة، بيروت.

مراجع الشبكة العنكبوتية للمعلومات الدولية.

٥٢.www.sahab.net

٥٣.موقع الشيخ الدكتور سفر الحوالي http://www.alhawali.com

الحواشي

١- الزخرف: ٢٣

٢- سبأ: ٤٦

٣- الأنعام: من الآية٩١

٤- الأنعام: من الآية٩١

٥- الأنعام: من الآية٩١

٦- إبراهيم:٢٤- ٢٦

٧- انظر في ظلال القرآن / سيد قطب ، ٢/١١٤٥،١١٤٦، دار الشروق، ط.٩ ، ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م.

٨- الأعراف: من الآية٤٣

٩- المنهج الوصفي التحليلي هو:-"هو وصف منظم للحقائق، ولميزان مجموعة معينة أو ميدان من ميادين المعرفة الهامة بطريقة موضوعيّة وصحيحة" دليل البحث والتقويم التربوي/ أحمد الخطيب وآخرون، ص ٦٢،ط.١٩٨٥م.

١٠-سورة البقرة من الآية ٢٨٥ .

١١- سورة النبأ الآيتان ١ ، ٢ .

١٢- انظر لسان العرب/ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، مادة نبا، ١٥/ ٣٠٣، دار الفكر.

١٣- كبرى اليقينيات الكونيّة، د. محمد سعيد رمضان البوطي، ص ١٥١، دار الفكر، ط.٦، ١٣٩٩هـ.

١٤- شرح جوهرة التوحيد / الشيخ إبراهيم الباجوري، ص ٢٨٧، ط.١٣٩٢هـ-١٩٧٢ م.

١٥- انظر التعريفات/ علي بن محمد الجرجاني، ص١٤٧، تحقيق د. عبد الرحمن عميرة، عالم الكتب، ط.١ ١٤٠٧هـ، ومعجم لغة الفقهاء، وضع أ.د/ محمد رواس قلعة جي، د. حامد صادق قنيبي، ص ٢٢٢، دار النفائس- بيروت، ط "١" ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.

١٦ - شرح جوهرة التوحيد، ص٢٨٧

١٧- انظر لسان العرب، مادة نبا، ١٥/ ٣٠٣.

١٨- انظر أعلام النبوة/ أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب الماوردي، ص ٤٢ تحقيق : محمد المعتصم بالله البغدادي، دار الكتاب العربي - بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧

١٩- آل عمران : ٥٥

٢٠-انظر التعريفات ص ١٤٧

٢١-سورة النمل: الآية ٣٥

٢٢- انظر كتاب الإرشاد إلى قواطع الأدلّة في أصول الاعتقاد/ عبد الملك الجويني، ص ٢٥٨، تحقيق، أسعد تميم، مؤسسة الكتب الثقافيّة، ط.١، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م، وانظر غاية المرام في علم الكلام/ سيف الدين الآمدي، ص٣١٧، تحقيق حسن عبد اللطيف، لجنة إحياء التراث الإسلامي - القاهرة ١٣٩١هـ - ١٩٧١م، وانظر كذلك المواقف في علم الكلام / عبد الرحمن الإيجي، ص ٣٣٧تحقيق عبد الرحمن عميرة، دار الجيل بيروت، ط.١، ١٩٩٧م.

٢٣- مسند أحمد/ للإمام أحمد بن حنبل، ٥/٢٦٦، دار الفكر

٢٤- سورة الحج: الآية ٥٢

٢٥- انظر الرسل والرسالات/د.عمر سليمان الأشقر، ص ١٤، مكتبة الفلاح، الكويت، ط . ٤،١٤١٠هـ- ١٩٨٩م

٢٦- مريم: ٥١

٢٧- من سورة الحج:٥٢

٢٨- مسند احمد ٢٧١/١

٢٩- انظر روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني/ محمود الألوسي،١٧/ ١٧٢،١٧٣، دار الفكر ١٣٩٨هـ

٣٠- المؤمنون:١١٥

٣١- القيامة:٣٦

٣٢- انظر مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، الإمام ابن قيم الجوزية، ١/ ٦٨ دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء- المغرب.

٣٣- انظر تفسير القرآن العظيم/ عماد الدين إسماعيل بن كثير ٢٢/١، دار المعرفة - بيروت ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م.

٣٤- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية / إسماعيل بن حماد الجوهري، ٢ /٤٦٦، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط ٢، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م

٣٥- انظر جوهرة التوحيد، ص ١٣

٣٦- توضيح المقاصد وتصحيح القواعد في شرح قصيدة الإمام ابن القيم/أحمد بن إبراهيم بن عيسى، ١/ ١٦، تحقيق . زهير الشاويش المكتب الإسلامي - بيروت، ط.٣ ، ١٤٠٦

٣٧- الصحاح تاج اللغة ، ٢ / ٧٠٢.

٣٨- زاد المسير في علم التفسير/ عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي ٨/١، تحقيق محمد بن عبد الرحمن بن عبد الله، دار الفكر، ط.١. ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.

٣٩- القصص:٧٠

٤٠- سنن الترمذي/ محمد بن عيسى الترمذي، أبواب الدعوات، باب ما جاء أن دعوة المسلم مستجابة ١٣٠/٥، حديث رقم ٣٤٤٣ تحقيق وتصحيح عبد الرحمن محمد عثمان، دار الفكر- بيروت، ط.٢ ،١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.

قَالَ أَبُو عِيسَى هَذَا حديثٌ حَسَنٌ غَرِيبٌ، وسنن ابن ماجة/ محمد بن يزيد القزويني، كتاب الأدب، باب فضل الحامدين، حديث رقم ٣٨٠٠. تحقيق أبي عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان، مضاف إليه حكم الألباني، قال: حديث حسن، مكتبة المعارف- الرياض، ط.١.

٤١- الأنعام: من الآية٩١

٤٢- انظر هداية الحيارى في الرد على اليهود والنصارى/ ابن قيِّم الجوزيَّة ص٢٥٢- ٢٥٣، مراجعة وتعليق سيف الدين الكاتب، دار مكتبة الحياة، بيروت

٤٣- المؤمنون:٢٤

٤٤- انظر جامع الرسائل / شيخ الإسلام أحمد بن عبد الحليم بن تيمية ص 45/

٤٥- الإسراء: من الآية ١٥

٤٦- انظر في ظلال القرآن، ١١٤٥/٢،١١٤٦

٤٧- انظر الدلائل والبينات على أن اليهود من أغبى وأجهل الأمم والمجتمعات www.sahab.net

٤٨- المؤمنون:١١٥، ١١٦

٤٩- انظر التبيان في أقسام القرآن/ ابن القيِّم، ص ١١٢، ١٤٥، دار الفكر.

٥٠- القيامة:٣٦

٥١- صحيح البخاري / محمد بن إسماعيل البخاري، كتاب الأدب، باب رحمة الولد وتقبيله ومعانقته، ٩٩/٧، حديث رقم٥٩٩٩، ط. دار الفكر،١٤١٤هـ-١٩٩٤م، وبنحوه في صحيح مسلم/ الإمام أبي الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري كتاب التوبة، باب في سعة رحمة الله تعالى وأنها سبقت غضبه، ٢١٠٩/٤، حديث رقم ٢٧٥٤، ط. دار الفكر ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.

٥٢- التبيان في أقسام القرآن، ص٢٥

٥٣- انظر مدارج السالكين ٦٨/١

٥٤- التعريفات / علي بن محمد بن علي الجرجاني، ص ٨٩، تحقيق : إبراهيم الأبياري دار الكتاب العربي - بيروت ط.١ ، ١٤٠٥هـ

٥٥- انظر رفع الشبهة والغرر عمن يحتج على فعل المعاصي بالقدر / مرعي بن يوسف بن أبي بكر بن أحمد بن أحمد بن أبي بكر بن يوسف بن أحمد الكرمي ص ١ / ٦٧ تحقيق : أسعد محمد المغربي دار حراء - مكة المكرمة ط.١ ، ١٤١٠هـ

٥٦- انظر تيسير العزيز الحميد في شرح كتاب التوحيد / سليمان بن عبد الله بن محمد بن عبد الوهاب، ص ٥٤ مكتبة الرياض الحديثة - الرياض

٥٧- العبودية/ ابن تيمية،٣/١، ومعارج القبول بشرح سلم الوصول إلى علم الأصول/ حافظ بن أحمد حكمي ٨٤/١ تحقيق عمر بن محمود أبو عمر، دار ابن القيم- الدمام، ط.١ ، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.

٥٨- الذاريات: ٥٦

٥٩- النحل: ٣٦

٦٠- منهاج السنة النبوية / أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، ٤٩٠/٣، تحقيق د. محمد رشاد سالم، ط.١مؤسسة قرطبة ١٤٠٦هـ.

٦١- البقرة: ١٦٣.

٦٢- آل عمران: ٨٣

٦٣-آل عمران: ٨٥

٦٤- التسعينية (ضمن مجموعة فتاوى ابن تيمية) ٥/ ٢٠٩، ط. دار الفكر ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.

٦٥- الجاثية:١٨

٦٦- صحيح البخاري، كتاب الأذان، باب الأذان للمسافر،١/١٧٥، حديث رقم ٦٣١.
٦٧- اسم الكتاب:- صفة صلاة النبي ﷺ من التكبير إلى التسليم كأنك تراها
٦٨- العنكبوت من الآية٤٥
٦٩- صحيح مسلم، كتاب الصوم، باب هل يقول إني صائم إذا شتم، ١/٤٥١ حديث رقم ١٩٠٤
٧٠- صحيح البخاري، كتاب اللباس، باب ما يذكر في المسك، ٤/١٥٠٧ حديث رقم ٥٩٧٢.
٧١- النحل:٧١
٧٢- الذريات:١٩
٧٣- سنن النسائي/ أحمد بن شعيب بن علي الشهير بالنسائي كتاب الزكاة، باب عقوبة مانع الزكاة، ٥/ ١٥، حديث رقم
٢٤٤٤، مضاف إليه حكم الألباني، قال: حديث حسن، مكتبة المعارف- الرياض، ط.١
٧٤ - التوبة: من الآية ٣٤
٧٥ - صحيح البخاري، كتاب الزكاة، باب إثم مانع الزكاة، ١/٣٣٣، حديث رقم ١٤٠٣.
- آل عمران:١٨٠
٧٧- الجامع الصحيح المختصر/ محمد بن إسماعيل البخاري، كتاب الحج، باب من ساق البدن معه ٢/٦٠٧، حديث رقم ١٦٠٦ تحقيق د. مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، اليمامة - بيروت ط ٣، ١٤٠٧ هـ- ١٩٨٧م
٧٨- تنسّك: تعبَّد والمناسك:- المتعبَّدات كلها، وقد غلب إطلاقها على أفعال الحج لكثرة أنواعها. انظر معجم لغة الفقهاء ص ٤٦١، ٤٦٢.
٧٩- صحيح مسلم، كتاب الحج، باب استحباب رمي جمرة العقبة يوم النحر... ، ٢/٩٤٣ حديث رقم ٣١٠.
٨٠- انظر مدارج السالكين ١/٦٨
٨١- مفردات ألفاظ القرآن/ الراغب الأصفهاني، ص٣٣٦ ، تحقيق صفوان عدنان داوودي، دار القلم- دمشق، ط. ٣ ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م.
٨٢- يونس: ٣١- ٣٢.
٨٣- انظر معاني القرآن الكريم/ النحّاس، ١/٥٩- ٦٠. تحقيق: محمد علي الصابوني. جامعة أم القرى مكة المكرمه ط ٩ ٠٠هـ

84 – الزمر: من الآية ٨

85 – الفاتحة:٢

86 – نوح:١٠

87 – مريم:٦٥

88 – الأعراف:٣

89 – انظر شرح الطحاوية في العقيدة السلفيّة/ ابن أبي العز الحنفي ص٢١، تحقيق أحمد بن علي، دار الحديث القاهرة،١٤٢١هـ-٢٠٠٠م

90 – المؤمنون: ٨٤ – ٩٠

91 – الفرقان:٢-٣

92 – الذاريات:٥٦

93 – البقرة:٢١،٢٢

94 – النحل: من الآية ٤٤

95 – صحيح مسلم ،كتاب الإمارة، باب وجوب الوفاء ببيعة الخلفاء الأول فالأول، ١٤٧٢/٣ حديث رقم ١٨٤٤.

96 – الأعراف: من الآية١٥٦

97 – التوبة: من الآية١٢٨

98 – الشورى: من الآية١١

99 – انظر لسان العرب، ١٢ / ٢٣٠، وانظر كذلك شرح العقيدة الواسطية/ محمد بن صالح العثيمين، ص ٢١، مراجعة محمد محمد تامر، مكتبة الإيمان– المنصورة.

100 – الأحزاب: من الآية٤٣

101 – انظر تفسير أسماء الله الحسنى / إبراهيم بن محمد ص ٢٨ ، نشر دار الثقافة العربية دمشق سنة ١٩٧٤م، ومناهل العرفان في علوم القرآن/ محمد عبد العظيم الزرقاني ، ٦٢/٢ تحقيق مكتب البحوث والدراسات ، الطبعة الأولى نشر دار الفكر، بيروت، ١٩٩٦.

102 – التبيان تفسير غريب القرآن/ شهاب الدين أحمد بن محمد الهائم المصري ١/ ٥٠، تحقيق: د.فتحي أنور الدابولي ط.١، ١٩٩٢م، دار الصحابة للتراث بطنطا – القاهرة

103 – الجامع لأحكام القرآن/ للإمام أبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي،٩٨/١، دار الكتب العلميّة، ط.١، ١٤٠٨هـ– ١٩٨٨م.

104 – الحجر:٤٩-٥٠

105 – غافر:٣

106 – صحيح مسلم، كتاب التوبة، باب في سعة رحمة الله تعالى، وأنها سبقت غضبه، ٤/ ٢١٠٨ حديث رقم ٢٧٥٥.

107 – صحيح البخاري، كتاب التوحيد، باب وكان عرشه على الماء٦ / ٢٧٠٠، حديث رقم ٦٩٨٦

108 – صحيح البخاري، كتاب المرضى، باب تمني المريض الموت، ٤/١٤٥٠ حديث رقم ٥٦٧١.

109 – سنن الدرامي، كتاب المقدمة ، باب كيف كان أول شان النبيﷺ / ١/١٦٦حديث رقم ١٥، تحقيق حسن سليم الداراني، ط.١، دار المغني، ٢٠٠٠م.

110 – الأحزاب: ٤٣

111 – التوبة: من الآية١١٧

112 – إيثار الحق على الخلق/ محمد بن المرتضى اليماني، المشهور بابن الوزير، ص ١٢٤، دار الكتب العلميَّة، ط.٣، ١٤٠٣هـ.

113 – سنن الترمذي، أبواب الإيمان عن رسول الله، باب ما جاء فيمن يموت وهو يشهد أن لاإله إلا الله، ٤/١٣٣-١٣٤ حديث رقم ٢٧٧٦ ، ط . دار الفكر، تحقيق عبد الرحمن محمد عثمان، قَالَ أَبُو عِيسَى هَذَا حَدِيثٌ حَسَنٌ غَرِيبٌ.

114 – المقصد الأسنى في شرح معاني أسماء الله الحسنى/ محمد بن محمد الغزالي أبو حامد، ص٦٢، تحقيق : بسام عبد الوهاب الجابي، الجفان والجابي – قبرص، ط.١، ١٤٠٧هـ– ١٩٨٧م.

115 – الأحزاب: من الآية٤٣

116 – ابن كثير ٣ / ٦٥٣

117 – الأنعام:٥٤

118 – انظر تفسير النسفي/ عبد الله بن أحمد بن محمود النسفي ٢/ ١٤، دار إحياء الكتب العربية.

119 – الاحقاف: من الآية٨

120 – سبق تخريجه، ص، ١٢

121 – النمل: من الآية٣٤

122 – المائدة: ٢٠

123 – تاج العروس من جواهر القاموس/ محمد مرتضى الزبيدي، ٧/ ١٨٠، مادة ملك، منشورات مكتبة دار الحياة

124 – آل عمران: ٢٦

125 – لسان العرب، مادة ملك ٤٩٢/١٠

126 – مريم:٤٠

127 – الفرقان:٢٦

128 – الزاهر في غريب ألفاظ الشافعي/ : محمد بن أحمد بن الأزهر الأزهري الهروي أبو منصور ص ٩٤ تحقيق : د. محمد جبر الألفي، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية – الكويت ط.١، ١٣٩٩هـ

129 – النبأ:٣٨

130 – الحشر: من الآية٢٣

131 – غافر:١٦

132 – صحيح البخاري، كتاب الآداب، باب ابغض الأسماء إلى الله، ١٥٤/٧ حديث رقم، ٦٢٠٦، وصحيح مسلم، كتاب الآداب، باب تحريم التسمي بملك الأملاك، ١٦٨٨/٣ حديث رقم ٢١٤٣.

133 – صحيح البخاري، كتاب تفسير القرآن، باب قوله: والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة...، ٣٩/٦ حديث رقم، ٤٨١٢.

134 – البقرة: من الآية ٢٤٧

135 – صحيح البخاري، كتاب المناقب، باب قول النبي ﷺ : لو كنت متخذاً خليلاً، ٣/ ١٤١٩ حديث رقم ٤٦٤٠ المكتبة العصريّة، ط.٣٠٠٢م،.

136 -المصدر السابق، كتاب بدء الوحي، باب بدء الوحي، ٢٢/١ حديث رقم٣ .

137 – وسطه ولجّته، انظر اللسان،٢٣٣/٦.

138 – صحيح مسلم، كتاب الجمعة، باب تخفيف الصلاة والخطبة، ٥٩٣/٢ حديث رقم، ٨٦٨.

139 – أي هي في عمق المعنى وغزارته كعمق البحر وكثرة مائه .

140 – مسند أحمد، ٣٠٢/١.

141 – آل عمران، من الآية:١٥٥

142 – انظر اللسان، ١٣ / ١٦٩.

143 – انظر الإبانة عن أصول الديانة/ علي بن إسماعيل بن أبي بشر الأشعري أبو الحسن، ص ٧٩ تحقيق : د. فوقية حسين محمود، دار الأنصار– القاهرة، ط.١ ، ١٣٩٧هـ

144 – البقرة: من الآية ١٧٧

145 – النساء:١٣٦

146 – النساء:٨٧

147 – التغابن:٧

148 – البقرة: من الآية ١٧٧

149 – صحيح مسلم، كتاب الإيمان، باب بيان الإيمان والإسلام والإحسان، ٣٦/١ حديث رقم ١.

150 – يونس:٥٣

151 – سبأ: من الآية٣

152 – التغابن:٧

153 – انظر مختصر تفسير ابن كثير/ اختصار وتحقيق محمد علي الصابوني، ١٤٤/٣، دار القرآن الكريم بيروت، ط. ١٤٠٢هـ، ١٩٨١م.

154 – البقرة:٢٤٣

155 – البقرة:٢٥٩

156 – البقرة:٥٥-٥٦

157 – البقرة٧٢-٧٣

158 – البقرة:٢٦٠

159 – مسند أحمد، ٤/ ١٢ .

160 – يس:٣٣

161 – نوح: ١٨،١٧

162 – الشعراء: ٨٢

163 – سبأ: من الآية٣

164 – يونس : ٥٣

165 – التغابن : ٧

166 – الزمر ٧١

167 – الإسراء: من الآية ١٥

168– الأنعام: ١٣٠

169 – الجاثـية:٢٤

170 – النجم:٢٨

171 – القصص:٧٥

172 – يّـس: ٧٨ –٧٩

173 – تفسير القرآن العظيم، ٣/٧٦٧

174 – انظر الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة / زكريا بن محمد بن زكريا الأنصاري أبو يحيى ص ١/ ٧٧ تحقيق : د. مازن المبارك، دار الفكر المعاصر – بيروت، ط.١، ١٤١١هـ.

175 – لسان العرب ٣/٢٧٢

176 – الجامع الصحيح المختصر ١ /٩٠٢

177 – أعلام النبوة /أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب الماوردي، ص ٢٠ ، تحقيق : محمد المعتصم بالله البغدادي، دار الكتاب العربي – بيروت ط.١ ، ١٩٨٧م.

178 – انظر لسان العرب ١١/ ٤٨١

179 – انظر معارج القبول بشرح سلم الوصول إلى علم الأصول/حافظ بن أحمد حكمي، ص ٢/ ٤٥٢، تحقيق : عمر بن محمود أبو عمر دار ابن القيم – الدمام ط.١ ، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م

180 – صحيح مسلم، كتاب الصلاة، باب وجوب قراءة الفاتحة في كل ركعة...، ١/٢٩٦ حديث رقم ٣٩٥.

181 – الأعراف:٤٣.

182 – الذريات:٥٦

183 – البقرة:٢١

184 – صحيح مسلم، كتاب الإيمان، باب الدليل على أن من مات على التوحيد دخل الجنة قطعاً، ١/٥٨، حديث رقم ٤٨.

185 – النحل: من الآية٤٤

186 – صحيح مسلم، كتاب الإمارة، باب وجوب الوفاء ببيعة الخلفاء، الأول فالأول، ٣/ ١٤٧٢ حديث رقم ١٨٤٤.

187 – صحيح مسلم، كتاب الإيمان، باب بيان أركان الإسلام...، ١/٤٥، حديث رقم ٢٠.

188 – التعريفات: ص ٣١٩

189 – الجامع لأحكام القرآن/ محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح القرطبي أبو عبد الله ١/ ٢٠٣ .

190 – محمد : ٥.

191 – التوبة: ٣٣، الصف: ٩

192 – المائدة:٦٠

193 – مسند أحمد، ٤/٣٧٨-٣٧٩.

194 – من محاضرة: أهمية طلب العلم (رحلة التوحيد) موقع الشيخ الدكتور سفر الحوالي http://www.alhawali.com

195 – الجمعة: ٥

196 محمد: ١٩

197 – فتح الباري بشرح صحيح البخاري/ للإمام الحافظ أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، ١/١٦٠، دار المعرفة

198 – صحيح مسلم، كتاب الذكر والدعاء والتوبة والاستغفار، باب التعوذ من شر ما عمل ومن شر ما لم يعمل، حديث رقم٤٨٩٩

199 – صحيح مسلم، كتاب الإيمان، باب الحث على المبادرة بالأعمال...، ١/١١٠ حديث رقم ١٨٦.

200 – انظر شرح السيوطي علسى مسلم ١ / ١٣٤

201 – النساء:٦٩

202 – التوبة:١٢٤

203 – الأعراف من الآية ٤٣

204 – سنن الترمذي، كتاب الإيمان عن رسول الله ﷺ، باب ما جاء في افتراق هذه الأمة، ٤/ ١٣٥ حديث رقم ٢٧٨٠. قَالَ أَبُو عِيسَى: هَذَا حَدِيثٌ حَسَنٌ

205 – الأنبياء:١٠٧

206 – سنن الدارمي، كتاب المقدمة، باب كيف كان أول شأن النبي ﷺ حديث رقم ١٥، قال الشيخ الألباني: صحيح انظر حديث رقم : ٢٣٤٥ في صحيح الجامع

207 – آل عمران:١٦٤.



منهج كتابة السيرة عند بنت الشاطئ

تراجم سيدات بيت النبوة (نموذجاً)

د/ فاطمة الزهراء محمد سعاد حلال (*)

مقدمة :

تمضى القرون والأدهار، وشخصية محمد (ﷺ) موضع اهتمام الكتاب والدارسين على اختلاف نحلهم، وشتى مذاهبهم، يجدون فيها المادة الخصبة للدراسة الجديدة أبداً. ويلتمسون لديها ما يجلو أسرار العظمة الإنسانية. كما تمثلت في بشرٍ رسولٍ، بهر الدنيا وصنع التاريخ، وإنه ليأكل الطعام، ويمشى في الأسواق.

وفي الأدب العربي الحديث اهتم عدد كبير من أعلام الفكر والأدب كالعقاد، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، محمد حسين هيكل وغيرهم - بتقديم شخصية الرسول (ﷺ) من جوانب عدة.

كل واحد من هؤلاء تناول شخصه الكريم برؤيا مختلفة عن الآخرين، ومنظور متباين عن سابقيه؛ بعضهم تناول تاريخه ودعوته، وبعضهم تناول أسلوبه وبلاغته، والبعض الآخر ناقش عوامل عبقريته وتفرده. وبذلك تعددت الرؤى واتسعت، وأضافت مزيدًا من المعرفة لسيرته ومسيرته التي لم تتوقف منذ حمل إلى الدنيا رسالة التوحيد التي رفعت عنها وصمة الوثنية، ولعنة الشرك. ولم تقتصر

(*) مدرس الدراسات الإسلامية، كلية الآداب- جامعة حلوان.

الكتابات على الأدباء والمفكرين المسلمين، بل رفدتها كتابات الكثير من المستشرقين، بعضها تناول سيرته وفكره بحيادية وموضوعية صادقة، والبعض الآخر تناولها بسوء نية وتعصب.

وفي خضم هذه الكتابات المتعددة الاتجاهات والآراء نهضت د/ بنت الشاطئ لتشارك بقلمها وفكرها في مسيرة الترجمة لرسولنا الكريم (ﷺ) وآل بيته. وشقت منحى جديداً في كتابة السيرة النبوية؛ فاتجهت إلى جانب دقيق ومؤثر في حياة النبي (ﷺ)، وأدارت التراجم حول عدة محاور قيمة؛ يتصدرها بيان المكونات الاجتماعية، والنفسية للبيئة التي نشأ فيها النبي (ﷺ) من خلال رصد الجذور الوراثية الأصيلة له -عليه السلام- كما سجلت واقع المرأة العربية المسلمة منذ صدر الإسلام فهي أم محبة، وزوج مخلصة، ومحدثة حافظة، وفقيهة نابهة ومجاهدة صبور، وثائرة شجاعة، وشاعرة رقيقة وناقدة مقتدرة؛ وهى رفيقة الهجرة، وشريكة في نشر الدعوة، ومبايعة لله ورسوله. هؤلاء كلهن كُنّ نساء آل البيت في حياة الرسول وبعد وفاته؛ عرضت بنت الشاطئ هذه النماذج الإنسانية الصادقة فيمن أحطن برسول الله (ﷺ) وآل بيته من بعده في "تراجم سيدات بيت النبوة".

وقد أُخرجت التراجم في موسوعة قيمة تجاوزت صفحاتها ألف صفحة، ونظراً لضخامتها، فقد ركزت دراستي على ثلاثة محاور منها فقط، آمل أن تكشف عن مواطن الإبداع والجدة في كتابة السيرة عند بنت الشاطئ.

المحور الأول: المقدمات وقد عنيت الكاتبة عناية فائقة بها، ويتضح من خلالها رؤى الكاتبة للشخصية المترجَم لها والدوافع للترجمة ومنهجها.

المحور الثاني: يتناول المصادر وتنوعها وموقف بنت الشاطئ من المصادر القديمة.

المحور الثالث: يتبع ما أثارته الكاتبة من قضايا ومناقشات مع المستشرقين، وما أبدته من آراء ومواقف خاصة بالمجتمع والفكر العربي الإسلامي.

ثم خاتمة البحث والمراجع.

المحور الأول

مقدمات التراجم وملامح المنهج

أ ـ بين يدي التراجم :

لقيت "تراجم سيدات بيت النبوة" بأجزائها شغفاً من القارئ والباحث. ورغم مؤلفات "بنت الشاطئ" الضخمة المتنوعة في القرآن والحديث، والأدب، واللغة، ودراساتها المتخصصة في الرد على المستشرقين، وتحقيق كتب التراث، فإن "تراجم سيدات بيت النبوة" وجدت صدى كبيراً وإشارات عديدة إلى قيمتها العلمية ودقة مراجعها، وصدق أخبارها. يقول د/عبد الصبور مرزوق مشيداً بالتراجم: "مضت بنت الشاطئ إلى بيت النبوة بعقل المحقق، ووجدان العاشق، تتابع صاحب البيت منذ ولدته آمنة". تغوص في عمق الزمن – مع ندرة الأخبار وغيبة التواريخ– متابعة لما لا تسهل متابعته من آثار الوراثات التي امتدت إلى شخص النبي (ﷺ) من ذويه أباً وأماً حتى جاء إلى الدنيا خياراً من خيار صلوات الله وسلامه عليه.

ثم تمضى متابعة في بيته باحثة مدققة في أخبار نسائه والتعامل المتبادل بينه وبينهن. ثم تدع نساء النبي لتتفرغ للحديث عن بناته.. مصطحبة في كل ذلك عقل المحقق، ووجدان العاشق لتترك للأجيال وللتاريخ أدق الوثائق، وأصدق الأخبار عن بيت النبوة وصاحبه (ﷺ) [1].

---

(١) بنت الشاطئ، رحلة فى أمواج الحياة، وفاء الغزالى، مطابع الأخبار، ص١٣٨.

كانت "تراجم سيدات بيت النبوة" مثار اهتمام المستشرقين ومتابعتهم، وتروى صاحبة كتاب "بنت الشاطئ رحلة في أمواج الحياة" قصة مستشرقة قرأت كتاب "نساء النبي" وما كادت تنتهي منه حتى أعلنت إسلامها وترجمته إلى اليابانية. وفي قصتها كثير من اللفتات الإنسانية والفكرية لبنت الشاطئ، تقول الكاتبة: "قامت بتروكوتوكو ماسو المستشرقة اليابانية بزيارة مصر مع زوجها المستشرق الياباني والذي يدرس علوم الشريعة في الأزهر الشريف، وكانت في ذلك الوقت على دينها "البونية"، وطلبت منه قراءة بعض الكتب الإسلامية فأشار عليها بقراءة كتب د/بنت الشاطئ، وبالذات "تراجم سيدات بيت النبوة". وبعد قراءتها لأول كتاب "نساء النبي" طلبت من زوجها إشهار إسلامها وكان قد سبقها في الدخول إلى الإسلام وتسمت باسم فاطمة الزهراء وبعدها سافرت إلى اليابان ولم تلتق بمؤلفة الكتاب، وأرسلت إليها خطابًا تقول فيه باللغة العربية: "كم سعدت بقراءة كتابك "نساء النبي" الذي ما أتممت قراءتي له إلا وقد شرح الله صدري للإسلام. ولذلك حرصت أن أترجم وأقدم هذا الكتاب لليابانيين؛ حتى أقدم صوراً نقية من الإسلام وتقرباً إلى الله. وبالفعل قامت فاطمة الزهراء بترجمة كتاب "نساء النبي" وقام كبير مستشرقي اليابان بتقديم الكتاب وتزكيته موضوعاً، ومادة، وأسلوب عرض، ووصفه بأنه ترجمة أمينة لكل ما جاء فيه مع عدم الإخلال بالمعنى"[1].

وظل التواصل الفكري بين المستشرقة وبين د/بنت الشاطئ على مدى عشرين عاماً. تستفسر وتستوضح كل ما يعن لها أو تعجز عن فهمه وإدراكه، ثم ترجمت الكتاب الثاني من التراجم "بنات النبى" وأرسلت نسخة منه باليابانية لبنت الشاطئ. التى أثنت عليها من خلال ما لمسته في رسائلها من دقة ودراية بأصول

(١) بنت الشاطئ، رحلة فى أمواج الحياة، ص١٠٦-١٠٧.

العربية. تقول بنت الشاطئ: "وعن طريق هذه الأسئلة والاستفسارات التى وردت إليَّ وجدت منها الحرص الشديد على الرجوع إليَّ في كل كبيرة وصغيرة مما جعلنى أطمئن على ترجمتها الأمينة، وقد أعطيتها تفويضاً كتابياً بترجمة جميع كتبى دون الرجوع إلى ودون أى مقابل"(١).

ونرى في هذه القصة عدة جوانب مضيئة لبنت الشاطئ ومؤلفها القيم(٢): فإن ما جاء في الكتاب من أخبار نبوية متناسقة وموثقة، وما تضمنه من تحليل وتفسير وتعليل، أتاح لهذه المستشرقة أن تقرأ وتفهم وتؤمن بالله من خلال سلوك الرسول في حياته وعلاقته بأزواجه ومواقفهن المختلفة في الحياة. وبدون شك فإن أسلوب بنت الشاطئ السلس الواضح الرشيق كان له أثر كبير لفت هذه المستشرقة، وما كادت تفرغ من قراءة "نساء النبى" حتى أبدت رغبتها في إعلان إسلامها.

كما أن تبادل الرسائل بين هذه المستشرقة والدكتورة/ بنت الشاطئ يشى بإنسانية بنت الشاطئ للقارئ، والمثابرة على التواصل معها رغم كثرة مشاغلها العلمية، ومشاركاتها الثقافية، فقد أفسحت صدرها لهذه السيدة التى فازت بنعمة الإسلام، ترد على استفساراتها، وتشرح لها ما غمض عليها من معان بواسطة التراسل بينهما (٣).

ويبدو أن سمة العطاء لا تتجزأ عند بنت الشاطئ، فقد كانت سخية في علمها، سخية في إنتاجها الفكرى، وأيضاً سخية في علاقتها مع الآخرين فلم تكتف بالشرح والتوضيح والمتابعة للمستشرقة المسلمة، بل منحتها تفويضاً كتابياً بترجمة

---

(١) نفسه.

(٢) نفسه، ص١٠٧.

(٣) نفسه.

جميع كتبها دون استئذان، ودون أى مقابل مادى.

فهل هناك إخلاص للعلم أكثر من هذا، وزهد في الحياة وترفع عن الماديات؟! إنها حقاً نموذج مشرف للمرأة المسلمة التى اكتملت فيها خصال الخلق والعلم والدين، رحلت وخلفت ذكرى متجددة لا تموت على مر الدهر، تعلى من شأن المرأة العربية؛ مؤلفاتها وأبحاثها دليلاً دامغاً على كل من ينكر استنارة عقل المرأة العربية واهتمامها بقضايا وطنها ودينها.

وتراجم سيدات بيت النبوة تتضمن خمس سير: بدأت "بأم النبى" ثم "نساء النبى"، "بنات النبى"، "السيدة زينب عقيلة بنى هاشم"، ثم اختتمت بحفيدته (ﷺ) "السيدة سكينة"، وضعت الكاتبة في هذه الموسوعة خلاصة ثقافتها الإسلامية، وخبرتها العلمية، وترجمت "سيدات بيت النبوة" إلى الأندونيسية، والأردية والفارسية واليابانية[1].

ب- مقدمات التراجم:

المقدمة جزء أصيل في أى عمل أدبى، وتعد في كثير من الأحيان مفتاح العمل وخريطته، كما نجد عند كبار العلماء في كتب التفسير، والحديث، وعلوم الدين المختلفة. وبنت الشاطئ كاتبة جمعت بين التأصيل والتجديد، وملكت كل أدوات البحث العلمى، وحباها الله الموهبة الأدبية الأصيلة، ولذلك فقد عنيت بالمقدمات في تراجمها عناية كبيرة مما يسر علينا كثيرًا من التساؤلات، وأنار لنا الطريق في فهم كل ترجمة من التراجم الخمس. فقد خطت لكل ترجمة مقدمة توضح فيها المنهج الذى التزمته، وقد فرضت طبيعة الشخصية طريقة التناول والمنهج.

(١) كما أعيد نشرها ومازالت يعاد طبعها فى الأسواق العربية.

وبنت الشاطئ تدرك مكانة اللائى كن ينتسبن إلى النبى (ﷺ) وما لهن من جلال وتقدير؛ مما جعلها حذرة الخطى وخصوصاً فيما يتصل بأزواجه وبناته (ﷺ).

وتبث لنا الكاتبة مخاوفها من الإقدام على الكاتبة عن هذا الجانب الإنسانى من حياة النبى (ﷺ)، فتقول: "وأعترف بأنى شعرت بتهيب حين فرغت من القراءة هممت معه بالتراجع عن الكتابة في هذا الموضوع، وذلك لما ملأنى من إحساس بجلاله لدقته من ناحية، ولكثرة ما كتب فيه من ناحية أخرى"[1].

وتستأنف معربة عن عزمها على إنجاز هذا العمل القيم فتقول: "غير أنى عدت فرأيتها حياة حافلة مثيرة، تغرى بالدرس والتأمل، وتجربة فذة ليس من السهل أن أنصرف عنها بعد أن اتجهت إليها"[2].

مقدمة أم النبى:

بدأت بتقدمة هذه الترجمة بعنوان "هذه السيرة ومصادرها" مشيرة إلى نقص المصادر والمرويات، واتجهت إلى بيان مصادرها في "أم النبى" (ﷺ) وهى تختلف عما يتوارد على الذهن من معنى المصادر، فهى تتخذ من شخصية سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام مصدراً مهماً تستعين به على فهم شخصيتها، كما تتخذ من أخبار آباء آمنة وأجدادها مصدراً آخراً، وتعتمد ما حفظ التاريخ لنا من طابع البيئة التى نشأت فيها مصدرًا لترجمتها أيضاً، بل لم ترَ بُدًا من إضافة شيء من الأساطير والأقاصيص معللة ذلك بأنها وجدت في تلك الأساطير "صورة أحداث التاريخ في نفوس الذين عاشوا في بيئة أم الرسول، أو اتصلوا بها وتمثلوها، وكان هذا الفهم

(١) تراجم سيدات بيت النبوة –عائشة عبد الرحمن– دار الشروق، ص١٩١.
(٢) السابق، ص١٩٢.

النفسى للأحداث، معيناً لى على تبين شخصية آمنة وتقديرها تقديراً يكشف عن ملامحها"[1].

وهى ترى أن الأقاصيص والأساطير التى يتناقلها الرواة، وما تناقلوه من أحلام ورؤى هى جزء من مادة التاريخ الحق: "وإن أخذت أحياناً طابع الخيال المجنح، والسرد القصصى الذى لا أراه يجور على الحقيقة بحال".

فهى ترى أنه لا مانع إذا عزّت المصادر المباشرة الأصيلة من الإنصات لما تناثر حول الشخصية المترجم لها من أقاصيص ومرويات؛ لأنها تجلى ملامح كثيرة من حياة المترجم لها. وترى فيما يسميه الدارسون أساطير وأقاصيص صورة أحداث التاريخ في نفوس الذين عاشوا في بيئة أم الرسول، أو اتصلوا بها وتمثلوها.

وقد نرى ما جاءت به بنت الشاطئ مبكراً من منهج كتابة "أم النبى عليه السلام" يتوافق مع قول ليون إدل: "ولكاتب السيرة أن يطلق لخياله العنان كما يحلو له، كلما أمعن في خياله كان ذلك أفضل، وذلك في طريقه ربطه لمواده بعضها ببعض، ولكن عليه ألا يختلق مواده وهو مطالب بأن يدرس الماضى. وعليه أن يحكم على الحقائق، ولكن عليه أن يتحاشى أن يجعل من نفسه حكماً، ومن واجبه أن يحترم الغابرين ولكن عليه أن يقول الحقيقة"[2].

فكل منهما يرى أنه يمكن إضافة قدر من الخيال للمادة التاريخية في كتابة السيرة، ومن الواضح أن هذا الجزء من الخيال يكون استنتاجًا لبعض الحقائق الغائبة للمترجم له، ولذلك فالكاتبة لم تستخدم هذا العنصر عندما كتبت ترجمة "نساء النبى"

---

(١) تراجم سيدات بيت النبوة، ص٣٠.

(٢) السابق، ص٣١.

و"بنات النبى"؛ لأنها استمدت مادتها من المصدر الدينى المباشر، وكان مصدرها الأول ما جاء في القرآن الكريم والسنة النبوية إلى جانب ما جاء في كتب الطبقات، وذلك لما لهذه الشخصيات من صلة وثيقة بالرسول (ﷺ).

مقدمة نساء النبى:

وقد احتوت على تنويه موجز لما تهدف إليه من هذه الترجمة من "تمثل حياة نساء النبى في البيت الكريم على هدى دين الفطرة وبإيحاء البيئة، وإملاء التاريخ في نزاهة مؤمنة ودراسة محققة"[1].

وأوضحت أنها اقتصرت على حياة أزواج النبى (ﷺ) في بيته ولم تهتم بحياتهن قبل دخولهن بيت النبوة، "وإنما عنانى تمثل حياة كل منهن في بيت المصطفى (ﷺ)، ومكانها منه، وتصوير شخصيتها تصويراً يجلوها زوجاً وأنثى"[2].

واعتمدت المصادر الأصلية يتقدمها صحيح السنة النبوية وكتب السيرة والطبقات. وكما اهتمت بمقدمة الترجمة اهتمت بخاتمة كل ترجمة من تراجم نساء النبى، فهى تختتم ترجمة السيدة عائشة أم المؤمنين بكلمات رائعة تلخص لنا حياة السيدة عائشة ودورها فتقول: "عاشت لتصحح رأى الناس في المرأة العربية، وتشارك في حياة الإسلام أعنف مشاركة، فتخوض معركة الفتنة الكبرى التى صنعت التاريخ الإسلامى منذ مقتل عثمان بن عفان رضى الله عنه، وتقود الجيوش لمحاربة "على بن أبى طالب" كرم الله وجهه يوم الجمل.

عاشت عائشة لتكون المرجع الأول في الحديث والسنة، والفقهية الأولى في

(١) تراجم سيدات بيت النبوة، ص ١٩٢.

(٢) السابق، ص٢٩٧.

الإسلام[١].

ثم توفيت رضى الله عنها في السادسة والستين من عمرها، بعد أن تركت أعمق الآثار في الحياة الفقهية والاجتماعية والسياسية للمسلمين، وحفظت لهم بضعة آلاف من صحيح الحديث عن رسول الله[٢].

أما الترجمة الثالثة "بنات النبى (ﷺ)" فقد كتبت لها مقدمة موجزة أوضحت فيها أنها تأمل أن تجلى جوانب الإنسانية الأصيلة في شخصية الرسول (ﷺ) وعلاقته ببناته، فتقول: "أحاول فيه أن أقدم شخصية الأب الرسول، وأن أجتلي عاطفة الأبوة، ممثلة في شخص نبى إنسان، سواه الله بشراً وأراد له أن يكون والداً لبنات أربع، في بيئة وأدت الإناث، وفتنت بالتبنى..."[٣].

ونستشف من المقدمة إحساسها الشديد بالحذر والحيطة في جمع مادة هذه الترجمة وفي منهجها، ولذلك فهى تؤكد على عدم تدخلها في مادة هذه الترجمة بالرأى أو الاستنباط أو التعليل، فتقول: "ولا أرانى في حاجة إلى أن أؤكد أن مادة الكتاب تاريخية أصيلة قد أخذت من مصادرها الأصول، وأن ليس لى من عمل فيه سوى جهد البحث، وأمانة النقل، وأسلوب التناول والأداء..."[٤].

ولكن هل التزمت الكاتبة هذا المنهج القائم على البحث والنقل والأداء؟

إن فكر بنت الشاطئ وثقافتها تأبى عليها أن تقف عند هذا المنهج التقليدى

(١) السابق.

(٢) السابق، ص١٩٣.

(٣) تراجم سيدات بيت النبوة، ص٤٢٤.

(٤) المرجع السابق.

القاصر، بل حلقت بفكرها وقلمها فقدمت إبداعات أدبية قيمة، وتجاوزت ما كانت تسرد من أحداث حياة بنات النبى (ﷺ) ملتزمة بالمصادر الأصيلة- إلى موضوعات حيوية في مباحث متفرقة، هذه بعض عناوينها (الأبوة في المجتمع العربى، الأبوة العربية في الرسالة المحمدية، وفي شخص محمد، الأنثى في المجتمع العربى[١]، ليس الذكر كالأنثى، إذا المؤودة سئلت) فأضفت على الترجمة مزيدًا من الإمتاع الفكرى والأدبى.

وفي مقدمة ترجمة "السيدة زينب عقيلة بنى هاشم" لفتتنا إلى تشابك الدوافع الإنسانية مع الدوافع الدينية الفكرية.

فقد أوضحت دافع ترجمتها لحياة "السيدة زينب" المتمثل في سببين الأول: حبها لآل البيت وهذا فهمناه من الإهداء الذى أهدته إلى والدها المحب لآل البيت وللسيدة زينب، أما السبب الثانى فهو إيمانها العميق بالدور التاريخى، الذى فرض على السيدة زينب ونجاحها في هذا الدور نجاحاً مؤثراً، فتقول: "إنما هو صورة لأنثى قدر لها أن تعيش في فترة تعج بجليل الأحداث، وأن تلعب على مسرح الدولة الإسلامية دوراً، أقل ما يوصف به أنه دور ذو شأن.. وما أحسبني أغلو أو أسرف، إذا زعمت أن موقف السيدة زينب بعد المذبحة هو الذى جعل من كربلاء مأساة خالدة"[٢].

فإذا كان الدافع الخاص لترجمتها دافعًا نفسيًا أُسَريًا نما وترعرع معها منذ طفولها، وذلك بتأثير البيئة الصوفية التي نشأت فيها نجد أن الدافع العام هو إجلاء

(١) انظر السابق، ص٤٢٩، ٤٤٥.

(٢) تراجم سيدات بيت النبوة، ص٦٤٦.

مواقف هذه السيرة الجليلة في التصدي للظلم في أقصى صوره وحمايتها للبقية الباقية من سيدات بنى هاشم.

وتضمنت المقدمة ما نوت أن تنتهجه في كتابة تلك السيرة النبيلة فتقول: "هذا الكتاب ليس تاريخاً بحتاً، وإن أخذ مادته كلها من مراجع تاريخية أصيلة، كما أنه ليس قصة خالصة، وإن اصطنع الأسلوب القصصى- غالباً - في العرض والأداء". ففي كتابة سيرة حفيدة الرسول لم تقف عند المصادر الدينية كما فعلت في نساء النبى، وبنات النبى لاختلاف مكانة السيدة زينب الدينية عن مكانة أزواج الرسول (ﷺ) وارتباطها بأحداث مأساة كربلاء التى تداخلت فيها كثير من المرويات، وتاريخ الشيعة وما فيه من غموض. فهى كما نرى جمعت في منهجها بين التاريخ والفن، وتلتقى في هذا مع ما ذهب إليه د/ عز الدين إسماعيل من أن كتابة السيرة تجمع بين العلم والفن "فأما جانب العلم فيتمثل في أن السيرة والمغازى تعتمد أساساً على مادة تاريخية فهى تحكى عن شخوص تاريخية وأحداث ووقائع تاريخية في معظمها. وأما جانب الفن فيتمثل في الطابع القصصى الذى تصاغ فيه هذه المادة، فهى إذن مادة تاريخية تعرض في قالب قصصى، وهذه بصفة عامة هى السمة الجوهرية لما يعرف في الآداب الحديثة باسم فن الترجمة Biography"(١).

المقدمة الأخيرة مع أمين الخولى :

كان لمنهج أمين الخولى فى التجديد بوجه عام أثره الواضح فى كتابات تلميذته "بنت الشاطئ"، فهى من أوائل الذين انضموا إلى مدرسة الأمناء ووصفها أمين الخولى بالأمينة النجيبة.

---

(١) المكونات الأولى للثقافة العربية - عز الدين إسماعيل - أبوللو للنشر - الطبعة السادسة، ١٩٩٠م، ص٧٦.

وكان من باكورة إيمانها بأستاذها شيخ مدرسة الأمناء، وصاحب دعوة التجديد فى مناهج الأدب واللغة والبلاغة والتفسير، كتابها القيم فى التفسير "التفسير البيانى للقرآن الكريم". ويبدو أنه أراد أن يضم إلى دعوته فى تجديد المناهج منهجاً جديداً فى كتابة السيرة، ولذلك فقد كتب فى مقدمة "سكينة بنت الحسين" مقالاً قيماً فى كيفية كتابة السيرة كما يتمناه ويرغب فى أن تنجح فيه تلميذته.

وتنقسم المقدمة قسمين: القسم الأول يعيب فيه على المؤرخين طريقة كتابة التاريخ بوجه عام وعدم اهتمامهم بحياة الأفراد؛ حيث إنه "لم يصبح مجرد سرد الأخبار والحوادث بل منهجاً يتوافق مع طبيعة الحياة المعاصرة وما أصبحت عليه الثقافة الإنسانية من مستوى عال، وأن هذا المستوى قد جاوز الدور الذى كان فيه التاريخ قصاً وسرداً"(١).

ويقدم تصوراً لكتابة "التاريخ فى العصر الحاضر" بقوله: "والتاريخ اليوم درس دقيق ينفذ إلى ما وراء الأحداث المسرودة وما خلف الأخبار المروية ليستشف العوامل التى تُسَيِّرها والمؤثرات التى تتحكم فيها.. وهو يفحص الأخبار والمرويات ويختبرها وينقدها.

ثم هو بعد ذلك يربط بين السابق منها واللاحق، ليرد المسبب إلى سببه، ويتبين المقدمة التى أدت إلى النتيجة، ويهتدى فى ذلك بما عرف البحث الأصيل من حال الاجتماع البشرى، والسنن المقدرة لحياة المجتمعات الإنسانية(٢).

والقسم الثانى من المقدمة خصصه لمنهج ترجمة "سكينة"، يقول: "هذا الكتاب

---

(١) تراجم سيدات بيت النبوة، ص٨٠٨.

(٢) السابق.

حلقة من سلسلة تكتبها سيدة، عن شخصيات نسوية فى البيت النبوى، ولهذه السلسلة صلة وأثر فى تاريخ الحياة الإسلامية من نواح متعددة..." [1]. منها "أن الذى اختارته امرأة فالمرجو أن تستشف من أسرار أرواحهن ما لا يستشف غيرها فالأنثى أفهم للأنثى"[2]. وبعد هذا التمهيد عن أهمية أن تكتب امرأة عن نساء لهن دورهن فى التاريخ الإسلامى وعن مقدرتها فى سبر أغوار نفوسهن، وضع عدة خطوات لمنهج كتابة الترجمة لتتبعه بنت الشاطئ وكل من يريد أن يكتب السيرة، يمكن أن نلخصه فيما يلى :

١- جمع المرويات المتفرقة عن الشخصيات.

٢- المقارنة بين هذه المرويات ونقدها للكشف عن صحتها.

٣- الاستنتاج منها أو الوصول إلى النتائج.

٤- إن لم تكن صحيحة نتبين ما دخلها من أسطوريات ودلالتها الاجتماعية ومدى ارتباطها بأنفس مخترعيها[3].

فهو يرى أن كتابة السيرة لا يجب أن تتوقف عند رصد الحقائق والأحداث، بل يجب أن ينفذ الكاتب إلى أعماق الشخصيات ويستشف منها ما تخفيه، ويحلل الأحداث التى وقعت، ولماذا؟ وما الأسباب الخفية؟ ويرى أن علم النفس وعلم الاجتماع، والإلمام بمعتقدات أفراد المجتمع وعاداتهم، كلها تعين فى كتابة التاريخ والتراجم بصورة عصرية متطورة.

---

(١) تراجم سيدات بيت النبوة، ص٨٠٩.

(٢) السابق، ص٨١٠.

(٣) السابق، ص٨١٠.

ولكن هل نجحت بنت الشاطئ فى تطبيق هذا المنهج فى سكينة بنت الحسين؟

لقد ظفرت ترجمة السيدة سكينة بمنهج دقيق وبمعالجة شديدة النضج؛ حيث جمعت "بنت الشاطئ" فى هذه الترجمة بين الأسلوب الأدبى الرفيع، والعين النقادة، فعقدت كثيرًا من الأطروحات النقدية التى تعرضت لمكانة المرأة الشاعرة والناقدة، ووقفت عند كثير من الأخبار التى شككت فى صحتها لتعارضها مع العقل، وطبيعة البيئة، وقيم المجتمع، وأظن أن بنت الشاطئ نجحت فى تطبيق منهج أمين الخولى، وبلغت فى ترجمة سكينة التى ختمت بها تراجم سيدات النبوة ما كانت تنشده.

المحور الثانى

مصـــــادر التراجـم

إن ما قامت به بنت الشاطئ فى هذه التراجم ليس مجرد سرد لأحداث حياة من كن حول الرسول (ﷺ) وذكر أخبارهن، بل هو تحقيق وتوثيق لفترات من تاريخ الإسلام، حرصت على أنَ يكون فى أعلى مراتب الصحة والصدق، ويعبر عن حقيقة الشخصية كما كان يعرفها أهل عصرها. ولذلك حاولت أن تغوص فى أعماق الشخصيات، وتقتنص بقدر الإمكان ما فى مكنون أنفسهم من طموحات محبطة، ومواهب مجهولة، وأحلام ضائعة، وصراعات خفية؛ لأن "جميع السير تنشد مطلباً واحداً وهو الاهتمام بصدق الحياة وبصدق التجربة"[1]. فما بالك بسيرة من كن حول النبى (ﷺ) وبناته وحفيداته؟!

---

(١) فن السيرة الأدبية، ليون إدل، ترجمة: صدقى خطاب، القاهرة، مؤسسة الحلبى، ١٩٧٣م، ص ١٠.

ولذلك فإنها جمعت مادتها فى بناء تلك الشخصيات من عدة عناصر: بعضها علمى تاريخى يعتمد على تتبع الأخبار والروايات عن المصادر المتنوعة لمعرفة تفاصيل حياتهن، والآخر يستمد من التحليل الاجتماعى والنفسى، والتعليل والاستنباط من الأحداث. ولم تطرح العنصر الغيبى – فى بعض تراجمها– جانباً بل استفادت منه فى إجلاء جوانب الشخصية، كالمبشرات والنبوءات أو الرؤى والأحلام كما نجد فى ترجمة السيرة آمنة أم النبى (ﷺ).

ومن ثَـم فقد توزع اهتمام بنت الشاطئ بالمراجع فى اتجاهين:

الاتجاه الأول: تنوع المصادر.

الاتجاه الثانى: نقد المصادر.

١ـ تنوع المصادر:

اجتهدت بنت الشاطئ فى البحث عن المصادر المتنوعة التى تستمد منها مواد سيرة المترجم لهن، "وهو البحث الدائب عن التفصيلات المهمة التى لا يمكن استعادة الكثير منها. كما أنها تشكل نصف حماسة كاتب السيرة، ولابد له من وجودها قبل أن يسطر كلمة واحدة"[(١)]، ولذلك نوعت بنت الشاطئ فى المصادر ما بين دينية، وتاريخية، وأدبية؛ وذلك لأن أغلب مصادر التراجم القديمة لم تهتم إلا بسرد الأخبار وذكر الآثار بل "تقل بعضهم عن بعض حتى لتكاد تتشابه العبارات فى مصادر الترجمة"[(٢)]، مما أدى بها أن تسلك للبحث فى المراجع الأدبية، والدواوين الشعرية. ويجب الإشارة إلى أن الدافع عند بنت الشاطئ لتنوع المصادر

(١) فن السيرة الأدبية، ، ص١١.

(٢) التراجم والسير، محمد عبد الغنى حسن، دار المعارف، ص٦.

يعود إلى طبيعة الشخصيات المترجم لها، فقد كان لعامل الزمن الذى عاشت فيه كل شخصية وظروف البيئة التى نشأت فيها تأثير كبير فى اختيارها لنوع المصدر.

فنلاحظ أن المصادر التى استعانت بها لكتابة سيرة السيدة آمنة "أم النبي (ﷺ)" كلها تقريباً تاريخية؛ لأن هذه المرحلة المبكرة من التاريخ كان الاعتماد الأول على الرواية الشفاهية؛ ولذلك فقد أشارت فى المقدمة لنقص المصادر والمرويات ومن هنا فقد استبدلت بها ألوانًا أخرى من المعرفة مثل ما يتناقله الآباء عن الأجداد من أخبار آباء آمنة وأجدادها، وما نقلته كتب التاريخ[1] عن رؤاها وأحلامها.

أما فى ترجمة "نساء النبى" فاقتصرت على المصادر الدينية؛ وذلك لأنها التزمت فى جمع مادتها عن نساء النبى وأخبار حياتهن مع الرسول (ﷺ) بما جاء فى القرآن الكريم، والسنة النبوية وكتب السيرة فى بعض الأحيان لما لهن من جلال صحبتهن لرسول الله، وما يتمتعن به من مكانة دينية.

وحرصت على تصوير شخصياتهن كما بدت فى البيت المحمدى ولم تتعرض لحياتهن قبل مجيئهن إليه إلا على سبيل التمهيد، ولم تتبع حياتهن بعده (ﷺ) إلا بإشارات عابرة إلا من كانت منهن لها دور فى تاريخ الدعوة كالسيدة عائشة – رضى الله عنها–.

كما التزمت فى ترجمتها لبنات النبى بما جاء فى كتب الحديث الصحيح، كالبخارى ومسلم، وكتب الطبقات كالاستيعاب والطبقات الكبرى، ولم تتدخل بإضافة خارج هذا الإطار تعليقًا أو استنتاجًا.

---

(١) كعيون الأخبار، لابن قتيبة، جمهرة الأنساب لابن حزم، نسب قريش وسيرة ابن حزم، الكامل للمبرد، نهاية الأرب للنويري.

واختلف تعاملها مع المصادر فى ترجمة حفيدة النبى (ﷺ) السيدة زينب، فقد أطلقت لقلمها العنان وسجلت أسطورة رائعة تحررت فيها من المصادر الدينية، وأخذت تعبر عن مأساة آل البيت فى كربلاء فأوردت ما أنشده شعراء الشيعة، وما ذكرته المصادر التاريخية عن هذه المأساة الخالدة، ونلحظ أنها استغنت عن الإشارة إلى المصادر فى الهامش وذكرت المصادر التاريخية كالطبرى وابن الأثير فى المتن، وهو ما انفردت به ترجمة "زينب عقيلة آل هاشم" دون غيرها من التراجم. وكانت هذه الترجمة يغلب عليها صوت الكاتبة وعاطفتها وموقفها الانفعالى بما حدث لآل البيت، وقد نبه أكثر كتاب تاريخ السير والتراجم على ضرورة أن يلتزم المترجم الموضوعية والحياد، وألا يعلو صوته فنجد مؤلف التراجم والسير يقول: "وما أحوجنا حين نؤرخ للرجال ونكتب سيرهم أن نكون على جانب الاعتدال والحذر والنصفة، ولا نميل إلى هؤلاء، ولا إلى هؤلاء"[1].

ويقول "ليون إديل" عن واجب كاتب السيرة: "إن عليه أن يكون متحمساً، ولكن عليه أن يكون محايداً ومشتركاً فى الأمور وبعيداً عنها، إن عليه أن يكون بارداً كالثلج فى تقويمه، ولكن عليه أن يكون متحمساً وإنساناً فى فهمه، وهذه هى معضلة كاتب السيرة"[2].

وهذا ما افتقدته بنت الشاطئ فى ترجمتها "للسيدة زينب"، وربما يرجع ذلك - لما أشرنا إليه آنفاً - فى المبحث الأول من أن دافعها لكتابة ترجمة السيدة زينب كان عاطفيًا أسريًا فى المقام الأول مرتبطًا بذكريات طفولتها ونشأتها الدينية.

---

(١) التراجم والسير، ص١٧.

(٢) فن السيرة الأدبية، ليون أديل، ص١٨.

وإذا ما انتهينا إلى الترجمة الأخيرة وهى السيدة سكينة حفيدة الحسين نجدها أكثرت من الاستعانة بالمصادر الأدبية وتخلت عن المصادر الدينية، واستعانت بالمصادر التاريخية فى بعض المواضع القليلة. وربما يعود ذلك إلى ارتباط السيدة سكينة بالبيئة الأدبية بوصفها شاعرة وناقدة منذ صدر شبابها ولها مجلس أدبى، ولذلك فقد أفردت بنت الشاطئ مبحثاً فى ترجمتها بعنوان "الأديبة الناقدة" افتتحته بأبيات للسيدة سكينة رثت به أباها الحسين رضى الله عنه.

وكان كتاب "الأغانى" هو المصدر الرئيسى لها فى هذه الترجمة فقد نقلت عنه كثيرًا من الأخبار عن مكانة سكينة الأدبية وما شاع عن سيطرتها الأدبية على عصرها فى مجال النقد.

وأضافت إلى الأغانى دواوين الشعراء المعروفين وكثيرًا من المقطوعات لشعراء ذلك العصر، والتي اتخذت منها مصدراً لترجمتها وأخبارها. وبلا شك إن بنت الشاطئ قد نجحت فى جمع مادتها من المصادر المختلفة.

كما تنوع أسلوبها فى هذه التراجم ما بين رصد للحقائق، وتحليل وتعليل وتعبير أدبى بليغ، ونقل للنصوص القرآنية والحديثة، كل حسب طبيعة الشخصية – كما أشرنا من قبل – لأن "كتابة السيرة خطاب متباين المكونات متعدد الوظائف، يصل بين التأريخى والوثائقى والأدبى والإنسانى"[1].

٢ـ نقد المصادر :

أثارت بنت الشاطئ فى التراجم قضية مهمة تمس العناية بالتاريخ النقلى وبتواريخ الأحداث والأشخاص، وهو جانب مهم من جوانب التراث العربى

(١) د/جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٨م، ص٢٠٠.

الإسلامى. فأشارت إلى ما يشوب المصادر القديمة من عدم الدقة فى رصد الأخبار وتواريخ الأحداث، وتوقفت مراراً أمام التناقض بين المصادر فى تدوين الأحداث والوقائع التاريخية.

وكان ابن خلدون قد سبق أن أشار إلى عدم دقة المؤرخين فى رصد الأحداث ونقدهم فى نقلهم الأخبار مجردة دون تحرٍّ أو تأنٍ، وكان على بينة بخطورته: "لأن الأخبار إذا اعتمد فيها على مجرد النقل ولم تحكم أصول العادة وقواعد السياسة وطبيعة العمران والأحوال فى الاجتماع الإنسانى ولا قيس الغائب منها بالشاهد والحاضر بالذاهب، فربما لم يؤمن فيها من العثور ومزلة القدم، والحيد عن جادة الصدق، وكثيراً ما وقع للمؤرخين والمفسرين وأئمة النقل من المغالط فى الحكايات والوقائع لاعتمادهم فيها على مجرد النقل غثاً أو ثميناً ولم يعرضوها على أصولها ولا قاسوها بأشباهها ولا سيروها بمعيار الحكمة والوقوف على طبائع الكائنات، وتحكيم النظر والبصيرة فى الأخبار فَضَلّوا عن الحق وتاهوا فى بيداء الوهم والغلط"[1].

فى الفقرة السابقة يوضح ابن خلدون ضرورة توثيق النص والتأكد من صحته قبل نقله. وفى "التراجم" وخصوصاً ترجمة "سكينة" توقفت بنت الشاطئ أمام أكثر من حدث؛ تحاول أن تصل إلى الخبر القاطع فلا تجد إلا الاختلاف الشديد بين المصادر الذى يصل للتضارب بينها مثل الاختلاف فى عدد زيجات السيدة سكينة وأسماء أزواجها، فقد بلغت زيجاتها فى بعض الروايات ست مرات، وتضاءلت فى روايات أخرى فلم تتجاوز الواحدة أو الاثنين. وتبدى بنت الشاطئ تعجبها بعد أن مضت تتتبع الاختلاف والتناقض بين قوائم الأزواج فى الأغانى، ونسب قريش،

(١) المقدمة: عبد الرحمن بن خلدون، مطبعة الأزهر، ١٩٣٠م، ص٧.

وجمهرة أنساب العرب، ودائرة المعارف الإسلامية بقولها: "لا سبيل هنا أمام ما ترى من تناقض وشذوذ إلا تتبع حياتها الزوجية تتبعاً دقيقاً يعتمد على اليقين التاريخي، هذا اليقين الذى يعز علينا فى التاريخ النقلى بوجه عام. وهو هنا فى موضع زوجية سكينة أبعد من أن يدرك أو ينال. فنحن لا نكاد نحاول ما نبغى من تتبع حتى يلقانا عنت من اضطراب الروايات، وتناقض الأخبار، وتعدد الأقوال، واشتباك السبل، فلا سبيل إلى أن نطمع فى أكثر من الترجيح الذى يعتمد على ما نسميه الطمأنينة النفسية، أكثر مما يعتمد على مرجحات منهجية وقرائن غالبة"[1].

وهى ترى أن هذه مشكلة عامة لا تخص موضوعًا بعينه، ولا باحثًا دون باحث، بل تواجه كل من يشتغل بالعلوم النظرية ويعتمد على الرواية النقلية؛ فترى "أن الذين جربوا الدراسة اعتماداً على الرواية النقلية، قد عانوا الكثير من مثل ذلك التناقض اللافت، وضجوا بالشكوى منه، سواء منهم الذين اشتغلوا بالتراجم والسير، أم من كتبوا فى التاريخ السياسى أو الأدبى"[2].

وتوضح بنت الشاطئ منهجها فى مثل تلك الظروف عندما تتناقض الأحداث وتغمض الحقائق: "وحين تعوزنا مرجحات منهجية، لا يبقى لدينا إلا أن نلوذ فى قبول ما نقبل من هذه المرويات ورفض ما نرفض منها، بما نطمئن إليه على هدى ما نعرف من سنن الفطرة، وما نقرأ من شتى الأخبار، وما نفهم من إيحاء البيئة وطبيعة الشخصية ومقتضيات الموقف"[3].

---

(١) تراجم سيدات النبوة، ص٨٨٢.

(٢) السابق، ص٨٨٣.

(٣) السابق، ص٨٨٤.

وواجهت الكاتبة هذه القضية عدة مرات فى التراجم، وكانت دائماً تزن الروايات المختلفة بعرضها على مقاييس النقد التى أشارت إليها سابقاً. ونجد ذلك واضحاً فى الخلاف حول تاريخ ميلاد السيدة سكينة، وتاريخ وفاتها، وتاريخ مولد الزهراء. وتعلق مثلاً على قول المستشرق "لامانس" إن الزهراء لم تتزوج فى سن الثمانية عشر ولكنها كانت أسنّ من ذلك بكثير فتقول: "والخلاف – كما قلت آنفاً– يسير الشأن، لأننا تعودنا أن نلقى مثله، وأكثر منه فى تاريخنا النقلى، الذى يعتمد على المروى شفاها قبل عصر التدوين، حيث لا تكاد تخلو ترجمة شخص من خلاف كهذا، وبخاصة فى سنة مولده؛ إذ المألوف ألا تتجه العناية إلى ترجمة شخص إلا بعد أن ينمو وتظهر شخصيته ويبدو أنه جدير بالعناية، وكان للمستشرق أن يأخذ من هذه الظاهرة العامة ما شاء، لا أن يتمسك بجزئية بعينها وما أظن "لامانس" شخصًا يغيب عنه الموقف المنهجى حين يختلف الرواة، ولكنه تجاهل عامداً "ابن إسحاق" إمام كتاب السيرة ومِن أقربهم عهداً بالرسول وبناته"[1].

وقد توقفت بعين ناقدة، وفكر ثاقب، تتأمل بعض التناقضات والأخطاء مهما صغرت لأنه "مهما صغرت حياة المترجم له أو كبرت، فإن الترجمة لابد أن تأخذ حقها من التحقيق العلمى والبحث ومعارضة الأحوال والأقوال بعضها ببعض، حتى يتميز الزائف من الصحيح، كما يجب أن تؤخذ أقوال الرواة بعين الاعتبار والوزن"[2]. وأشارت إلى خطأ من هذا الطراز فى ترجمة "السيدة سكينة" فى ذكر وفاة الإمام زين العابدين وابنه محمد الباقر، فتقول: "إننا نعرف من اضطراب التواريخ فى تراجم أعلامنا ما لا موضع معه للعجب هنا، ولن آتى بمثل بعيد، لما

(١) السابق، ص٥٩٧.

(٢) التراجم والسير، ص١٦.

وصل إليه الخلاف فى مواقف مشهودة، ومع أشخاص ذوى خطر فى التاريخ الإسلامى، وإنما أكتفى هنا بإيراد مثل واحد، هو أقرب الأمثلة لما نحن فيه، فالشيخ الشعرانى يقول بوفاة زين العابدين سنة تسع وتسعين من الهجرة عن ثمان وخمسين عاماً أى أنه ولد سنة إحدى وأربعين من الهجرة، وفى الصفحة نفسها، بل فى الفقرة التالية يقول بوفاة "الإمام محمد الباقر بن زين العابدين عام ١١٧هـ عن ثلاثة وسبعين عاماً" أى أنه ولد سنة أربع وأربعين هجرية[١]. تعجب بنت الشاطئ من عدم دقة الشعرانى وضعف ملاحظته فتقول: "ولم يكلف الشيخ الشعرانى خاطره، بأن يفسر لنا كيف أنجب الإمام زين العابدين وهو فى الثالثة من عمره، ابنه محمد الباقر! ولو قال إنها كرامات الإمام زين العابدين لتركناها له واسترحنا. ولكن، حتى هذه لم يقلها! ومر بالأمر وكأن ليس فيه ما يلفت أو يدعو إلى اهتمام"[٢]. وهكذا تبدى استنكارها واستياءها من مثل هذه الأخطاء.

وبلا شك فإن منهجها فى تتبع الحقائق وتوثيق المعلومات يفصح عن عقلية ناقدة لا تستسلم لما هو مدون، بل تقلب الأمور وتستوعب الحقائق التى تتفق مع العقل والمنطق وتتفق مع السياق التاريخى، ونظن أن الذى أزكى لديها ملكة النقد الموضوعى والقدرة على المفاضلة بين النصوص والترجيح بينها، هو إتقانها لمنهج النقد النقلى عند المحدثين، وقيامها بتحقيق أمهات الكتب كمقدمة ابن الصلاح، ومحاسن الاصطلاح للبلقينى، فأجادت تطبيق قواعد الجرح والتعديل. ويتوج ذلك كله حاستها العلمية الثاقبة المدربة منذ سنواتها الأولى على مدارسة علوم القرآن والحديث النبوى؛ مما أثقل موهبتها وأشعل لديها روح التنقيب فى المصادر المختلفة واقتناص الصحيح منها.

(١) تراجم سيدات بيت النبوة، ص١٠٣٨.
(٢) السابق، ص١٠٣٩.

المحور الثالث

قضـــــــــايا وآراء

أولاً : مطاعن المستشرقين وموقف بنت الشاطئ منها:

تعددت القضايا التى تتبعتها د/بنت الشاطئ فى كتابات المستشرقين؛ بعضها كتبه المستشرقون فى لغتهم الأصلية بالإنجليزية والألمانية والفرنسية مثل ما كتبه ريجسن بلاشير عن تدوين القرآن فى كتابه "تاريخ الأدب العربى"، و"مدخل إلى القرآن". وبعضها ترجم إلى العربية، والآخر كتبه المستشرقون بالعربية، وهو كثير. رصدت بنت الشاطئ ادعاءات هؤلاء المستشرقين فيما يخص الدعوة الإسلامية بوجه عام وسيرة الرسول (ﷺ) بوجه خاص، وقد خاضوا فى كثير من المسائل الشائكة وعالجها أكثرهم بغير موضوعية، وبكثير من التعصب الذى عجزوا عن إخفائه أو مداراته؛ "وكان دأب أجيال من المستشرقين السعى إلى هدف محدد، وهو إنكار الرسالة والنبوة بالنسبة لرسول الإسلام – عليه الصلاة والسلام– وقادهم التعصب الدينى غالباً، إلى ركوب كل صعب وذلول، وتوجيه كتاباتهم وإنشائياتهم للنيل من ظاهرة الوحى، وتقرير أن القرآن من نسج محمد (ﷺ)"[1]. كما لم يتركوا جانباً من جوانب الدراسات القرآنية إلا ألفوا فيه، فكتبوا عن تاريخ القرآن، وعن تفسيره وعن لغته، وعن القراءات وعن علوم القرآن، وغير ذلك من الموضوعات المتصلة بكتاب الله تعالى، ونحن نعلم أنه ليطول البحث والكلام عن موقف المستشرقين من الإسلام ونبيه (ﷺ) ولا يتسع المجال لتتبع مختلف أراجيف

---

(١) مطاعن المستشرقين فى ربانية القرآن، د/عبد الرازق بن إسماعيل هرماس، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية، العدد ٣٨، أغسطس ١٩٩٩، ص٣٦١.

المستشرقين وادعاءاتهم حول الإسلام، قرآناً ونبياً وفكراً.

تحتفي بنت الشاطئ في "التراجم" بالرد على أراجيف المستشرقين وادعاءاتهم في العشرات من الصفحات التى تزخر بسوق الأدلة العقلية والتاريخية والأصولية من مصادر التشريع للرد عليهم، وكان لها دور ملحوظ ورائد في التصدي لمطاعن المستشرقين على الإسلام ورسوله وفكره. شهد لها كبار العلماء والمفكرين بالإخلاص والتفانى في صد هذه الهجمات، كالدكتور الشكعة الذى أشاد بدورها في الرد على المستشرقين. يقول: "درست اللغة الألمانية وأتقنتها، وعرفت الإنجليزية وأحسنتها، ومن خلال اللغتين تعاملت مع الاستشراق والمستشرقين، وكشفت ما أعوج من تفكير بعضهم وما انحرف من نهج الآخرين، ووضحت تزييف من زيف منهم، وصوبت خطأ من أخطأ منهم[1].

وكتب د/عبد الصبور مرزوق عن أوجه تصديها لقضايا الإسلام والعروبة ودفاعها الدءوب بقوله: "كان قلم د/بنت الشاطئ سابقاً كل الأقلام ومغنياً عنها في الدفاع عن قضايا الإسلام والعروبة، وفي وجه التغريب وتشويه الهوية تدفع به في وجه العلمانيين المبهورين بزيف الحضارة ذوداً عن الأصالة، ونفياً عن تراث الأمة ما يحاول الفارغون أن يلصقوه به، تدفع باطلهم بالحق فإذا هو زاهق، وتدفع دعواهم بالوثائق فلا ينطقون[2].

وفي مقال للأستاذ أحمد بهجت كتب عن ما ردده المستشرقون من مطاعن ورد د/بنت الشاطئ عليه في "تراجم سيدات بيت النبوة": "هى كتب دافعت فيها عن

---

(١) بنت الشاطئ، رحلة فى أمواج الحياة، مقال د/مصطفى الشكعة، ص١٣٨.

(٢) السابق، مقال د/عبد الصبور مرزوق، ص١٣٩.

رسول الله (ﷺ) وزوجاته، وكان بعض المستشرقين قد هاجم الإسلام ونبيه بغير وجه حق، وتصدت هي لرد هذه السهام المسمومة وفندت حججهم وأثبتت تحيزهم، وكانت ناقدة حادة إذا أحست بأي خطر يهدد صورة الإسلام أو المسلمين[١].

ولم تقتصر "بنت الشاطئ" في ردها على المستشرقين على ما جاء في كتبها من تفنيد أقاويلهم، ودحض حججهم الباطلة، بل طافت العالم تشارك في مؤتمرات المستشرقين تسمع منهم، وتجادلهم بالتي هي أحسن بما تمتلك من ناصية البيان، وفصاحة اللغة، وسلاسة الأسلوب، وقوة الحجة التي يدعمها تمكنها من علوم القرآن والحديث والسيرة وإتقانها للإنجليزية والألمانية؛ حضرت مؤتمر المستشرقين الدولي بميونخ ١٩٥٧م، ومؤتمر المستشرقين بنيودلهي عام ١٩٦٤م، كما شاركت في لقاء مع أساتذة الاستشراق البريطانيين بلندن عام ١٩٨٠م على هامش معرض الكتاب الدولي بلندن.

جمعت بنت الشاطئ في موسوعة "تراجم سيدات بيت النبوة" مجموعة كبيرة من المطاعن التي وجهها المستشرقون لرسول الله وآل بيته، وتبلغ خمسة عشر مطعناً، ويصعب علينا تتبع كل هذه المطاعن بالتفصيل مع ذكر رد بنت الشاطئ لها وتفنيدها لادعاءاتهم؛ ولذلك سنقتصر على تناول بعض ادعاءات المستشرقين ومناقشة بنت الشاطئ لها فقط. والحقيقة أن هذا الموضوع يحتاج لكثير من الدراسة والنظر من علمائنا، فمازالت مطاعن المستشرقين على الإسلام تتجدد يوماً بعد يوم مما يحتاج إلى كثير من العناية والجهد في هذا المجال.

ولقد خاضت بنت الشاطئ لسنوات طوال معركة الرد على المستشرقين

---

(١) السابق، ص١٤٠.

وتفنيد ادعاءاتهم الباطلة، ولم يكن موقفها من المستشرقين موقف العداء الدائم، ولكن القضايا التى يطرحونها، ومدى صدقهم في معالجتها، والبعد عن التعصب، والنظر بموضوعية وعقلانية – هو الذى يحدد موقفها منهم، ونلمح ذلك في موقفها من المستشرق بودلى[1]. فهى كثيراً ما تشيد به وقد نقلت عنه بعض الأخبار والآراء في التراجم مثل وصف مكة قبل مولد الرسول، وقد تستنكر منه موقفاً ما فترفضه كما في موقفه من المبشرات والرؤى المرتبطة بموقف الرسول كما سنشير.

ومن أوائل المسائل التى تصدت لها بنت الشاطئ – آراء المستشرقين في الرؤى والمبشرات التى أحاطت بمولد الرسول (ﷺ):

تقول بنت الشاطئ عن تلك المبشرات والرؤى: كانت بلاد العرب آنذاك، تموج بأقوال مرهصة بنبى منتظر، قد تقارب زمانه، يتحدث بها الأحبار من يهود، والرهبان من النصارى والكهان من العرب.

ولعل العرب لم يلقوا بالاً – أول الأمر– إلى هذا الذى ذاع وانتشر، غير أنى أكاد أطمئن إلى أن "آمنة" قد ألقت كل بالها إلى تلك المبشرات[2]. وجمهرة المؤرخين المسلمين لم يتهموا المرويات عن الهواتف والبشريات للسيدة آمنة، عندما حملت بسيد البشر.

وأكثر المستشرقين يأبون روايات البشرى إباء صريحاً، حتى "بودلى" وهو من أكثرهم إنصافاً وإعجاباً بالرسول (ﷺ) رفض أن يقبل الذى قيل في رؤى "آمنة "عندما حملت بمن صار نبياً ويقول: "ولا توجد أسرار تحيط بمولد النبى إذا استثنينا

---

(١) صاحب كتاب "الرسول"، الذى ترجمه: عبد الحميد جودة السحار.

(٢) تراجم سيدات بيت النبوة، ص١٣١

عدة خرافات لا يقبلها العقل، فما كان هناك بشائر على أنه المصطفى من الله ولا زارت الملائكة أمه قبل مولده، ولا بشرتها بقدومه، وإنما حملته أمه ووضعته كما تحمل كل أنثى وتضع"[1]. وتستنكر بنت الشاطئ هذا الموقف من "بودلى" وهى تتوسم فيه الموضوعية والصدق قائلة: "وإنى ليدهشنى أن يصدر مثل هذا الحكم من رجل مثل "بودلى" أعرف فيه الاعتدال والحرص على أمانة التاريخ،وسلامة المنهج. لقد قرر أن محمداً "حملته أمه ووضعته كما تحمل كل أنثى وتضع". لماذا يسمى ما روى عن خواطرها ورؤاها "خرافات لا يقبلها عقل"؟ أو ليس من حقها أن يتعلق طموحها للجنين الذى تحمله بمجد لم يكن لأحد من قبله[2]؟

وتستأنف استنكارها له: "لو أن "بودلى" استفتى علماء النفس، لأنكروا عليه أن يسمى أحلام "آمنة" خرافات، وإنما الخرافة حقاً أن تجردها من بشريتها وأمانى أمومتها، فما من أنثى تحمل إلا حلمت لوليدها بأقصى ما تسمح به بيئتها وظروفها، فأي عجب في أن تبعد بآمنة رؤاها فتسمع من يبشرها بأنها ستلد سيد هذه الأمة.

وتسوق بنت الشاطئ الأدلة من البيئة الاجتماعية التى عاشت بها "آمنة"، والظروف النفسية التى أحاطت بها لتدلل على معقولية حلم آمنة وفطريته، فتقول: "أو ليست أحق بهذا من هند بنت عتبة؟!" التى علقت على من بشرها بأن ابنها سيسود قومه قائلة: ثكلته أمه إن لم يسد إلا قومه! [3].

وتمضى في احتجاجها قائلة: "لا نقول لبودلى وأمثاله إلا أن "آمنة" في هذا كله هى حواء في كل زمان ومكان.. وتلوح لأصالة منبت آمنة وعراقة نسبها، وأنها

---

(١) الرسول، بودلى، ترجمة عبد الحميد جودة السحار، ص٢٥.

(٢) "تراجم سيدات بيت النبوة"، ص١٣١ بتصريف.

(٣) السابق.

أحق بما كانت تشتهى لجنينها، وهو ابن عبد الله الذى افتدى من النحر كجده الأعلى إسماعيل. وتختتم ردها بأنه "قد يكون له ولقومه عذرهم في موقفهم من هذه الهواتف والرؤى والمبشرات من حيث هى في يقيننا من دلائل النبوة وأعلامهم، لكن ما عذرهم في إنكارها، والحوامل قبلها وبعدها، وإلى يوم تنتهى الحياة على هذه الأرض، قد عرفت ويعرفن وسيعرفن الهواتف والرؤى[1]. "وبودلى" قد اتخذ من كتاب السيرة والمؤرخين الإسلاميين الأول، مصادر ومراجع في كتابه عن "الرسول". وزاد فاعتمد أقوال العرب الذين عاشوا ويعيشون اليوم في الجزيرة حيث عاش الرسول (ﷺ). فما باله بعد هذا ينكر إجماع كتاب السيرة على ما رأت "آمنة" من بشائر بمولد من كانت الجزيرة ملأى بالإرهاصات عن قرب مولده"[2].

والحقيقة أن المستشرقين لم يتركوا حدثاً أو منـــاسبة متعلقة بسيرة الرسول (ﷺ) أو تاريخ الدعوة إلا تعرضوا لها بالتشكيك والتجريح، واتخذوا من بعض المقولات الواهية دليلاً وحجة على أقوالهم، "ولا يعرف العقل ولا المنطق حداً لما يقوم به المستشرقون من تحريف للتاريخ الإسلامى وتشويه لمبادئ الإسلام وثقافته، وإعطاء المعلومات الخاطئة عنه وعن أهله..."[3].

وقد تناول بعض المستشرقين مثل "لامنس" خبر زواج على -رضى الله عنه - والسيدة فاطمة الزهراء بالتشويه والتهوين فقالوا: إن عليا عندما طلب يد الزهراء كان فقيراً وقبيح الخلقة، كما ادعوا أن الزهراء عندما تزوجت كانت مزهوداً فيها

---

(١) السابق، ص١٣٣.

(٢) السابق، ص١٣٣.

(٣) المبشرون والمستشرقون فى موقفهم من الإسلام، د/محمد البهى، مطبعة الأزهر، الموسم الثقافى، ص١٥.

مرغوباً عنها حتى فاتها سن الشباب، بل تجاوزوا وزادوا على هذه الادعاءات الظالمة أن الأحاديث التى رويت عن إيثار الرسول(ﷺ) ابنته الزهراء بحبه ورعايته هى وأولادها الحسن والحسين ما هى إلا من موضوعات الشيعة بعدما تطورت فكرة الشيعة تطورها السياسى والدينى.

ناقشت بنت الشاطئ هذه المسائل الثلاث في التراجم باستفاضة وسوف نعرض للمسألة الأخيرة الخاصة بالسيدة فاطمة وحب رسول الله لها حتى سميت أم أبيها، ورد بنت الشاطئ على "لامانس" بادعاء أن حب الرسول (ﷺ) لابنته فاطمة من وضع الشيعة.

تقول بنت الشاطئ: "سبق أن أشرنا إلى اتهام متعصبى المستشرقين ما يملأ كتب السيرة والحديث من حب النبى (ﷺ) ابنته فاطمة، والزعم بأنها مرويات وضعت بأخرة، بعدما تطورت فكرة الشيعة تطورها السياسى والدينى، ذا الأثر البالغ في التاريخ الإسلامى كله"[(١)].

وفي ذلك يقول "لامنس":[(٢)] "إن المؤرخين المسلمين تناسوا فاطمة فلم يحفلوا بها أول الأمر ، حتى إذا ظهرت فكرة التشيع في الإسلام عادوا يطيلون الحديث

(١) التراجم، ص٥٨٢.

(٢) مستشرق فرنسى ولد ١٨٦٢م وتوفى ١٩٣٧، جاء إلى بيروت ودخل الكلية اليسوعية وبدأ حياة الرهبنة عام ١٨٧٨ فعمل معلماً فى الكلية اليسوعية ببيروت وكانت أغلب مؤلفات لامنس تدور حول السيرة النبوية التى حاول بشتى الطرق تجريحها، من مؤلفاته (مهد الإسلام)، (مكة عشية الهجرة)، (عصر محمد وتاريخ السيرة)، (فاطمة وبنات محمد)، وفى هذه الكتب الأخيرة تحامل شديد على عهد النبى وسيرته الطاهرة، عن (شبهات حول الاستشراق)، فراج الشيخ القزازى، دار الثقافة، ط أولى، ٢٠٠٠م، ص٢٦٦.

عنها، وأخذت شهرتها تذيع وتنتشر على حين ظلت أخواتها وليس لهن ذكر ولا عنهن حديث".

وتبدأ بنت الشاطئ بنقل رد صاحب كتاب "فاطمة بنت محمد" على هذا الزعم قائلاً: "فأما عدم ذكر مؤرخى السيرة لفاطمة وغير فاطمة من بنات رسول الله (ﷺ) فمرده أن مؤرخى السيرة إنما كانوا يؤرخون للنبوة والإسلام، ولم تكن النبوة والإسلام معلقين ببنات الرسول متصلين بهن، خصوصاً أنهن لم يخضن حرباً ولا اندفعن في معركة، ولا كان لهن من الشأن في سياسة الرسول وشيعته ما يدفع المؤرخ إلى ذكرهن والتبسط في تاريخهن، ومن البداهة والحالة هذه إلا يذكر المؤرخون من أخبارهن إلا ما كان له كبير شأن أو عظيم أثر[1]. وهو رد لا ينفي زعم "لامانس"[2].

وأولى منه أن يرد عليهم، بأن المرويات عما حظيت به الزهراء أم أبيها، من حبه (ﷺ) وصلت إلينا في مدونات موثقة لرجال الطبقات الأولى من أئمة الحفاظ وعلماء السيرة ومؤرخى عصر المبعث، بأسانيدهم الصحيحة إلى عصر النبى (ﷺ) وصحابته رضى الله عنهم.

وهذه المدونات القديمة قد تعاقب على خدمتها أجيال من أئمة النقاد وأعلام النظار، فحصاً وتوثيقاً وتهذيباً واستدراكاً، على أدق ضوابط المنهج النقلى للرواية، متناً وإسناداً ورجالاً. ولا أحتاج في رد هذا الزعم الباطل إلى مزيد، اللهم إلا أن أعرض مثلاً من تهافت هذه العصبة الحاقدة من المستشرقين، في حديث "الحلية"

---

(١) فاطمة بنت محمد، عمر أبو النصر، ص٦٠ نقلاً عن التراجم، ص٥٨٣.

(٢) هذا تعليق بنت الشاطئ على مؤلف فاطمة بنت محمد، ص٥٨٣.

التى روى أن الرسول - عليه الصلاة والسلام- قال فيها: "لأهبَّنها أحب أهلى إلى" ثم دفعها إلى حفيدته "أمامة بنت أبى العاص بن الربيع"، فلقد تلكأ غير واحد من المستشرقين عند هذا الحديث، يريدون أن ينقضوا به كل ما تواترت به الأحاديث والأخبار عن حبه ابنته فاطمة، ومن عجب أنهم حملوا خبر "الحلية" محمل الثقة التى لا يرتفع إليها ظن ولا تجوز عليها ريبة، واتهموا بالوضع المرويات الخاصة بالسيدة فاطمة، مع أن المصدر واحد.

ولو أنهم كبحوا جماح هواهم لما رأوا في "حديث الحلية" سوى مظهر من مظاهر عطفه (ﷺ) على حفيدته الطفلة التى خلفتها أمها الراحلة السيدة زينب، ولفتة كريمة من لفتاته التى طالما أسعدت النساء من أهله وعشيرته.

وأخذت بنت الشاطئ تناقش ادعاءات لامانس بأسلوب مختلف، بدأته بسؤال مباشر: لِـمَ استأثرت السيدة فاطمة بهذه المكانة الخاصة عند أبيها (ﷺ)؟ ثم أجابت عليه في عدة نقاط مرتبة ترتيباً منطقياً ومقنعاً[1].

ومضت تتصدى لادعـــاءات المستشرقين وما ذهبــوا إليه من أن حب النبى (ﷺ) لفاطمة إنما اخترعته الشيعة بعد وفاته (ﷺ)، وختمت ردها بكلمة عامة عن المستشرقين قائلة: "وما هذا بمستغرب منهم فهكذا يلتوى تاريخ الإسلام في أيدهم ويصطبغ بصبغة من التعصب لا نلومهم عليها وهم بشر لا يبرأون من ضعف وهوى، وإن كنا في الوقت نفسه نأسف لما ضاع، ويضيع على الإنسانية من جهود هؤلاء العلماء الذين نقدر ما أتيح لهم من صبر على البحث، ودأب في الدرس، كانا جديرين بأن يؤتيا خير الثمر، لو برئا مما شابهما من شوائب هذا التعصب وهيهات"[2].

(١) انظر التراجم، ص٥٨٤.

(٢) السابق.

ثانياً: مواقف وآراء لبنت الشاطئ في التراجم :

اهتمت بنت الشاطئ بمناقشة كثير من القضايا الاجتماعية والفكرية من خلال التراجم، وكانت لها مقدرة متمكنة على جعل هذه القضايا والآراء جزءًا من سياق التراجم ولم تَحِدْ بها الغاية في أغلب الأحوال، وكلها قضايا تمس المجتمع في كل عصر. مثل الصلة الوثيقة بين الآباء والأبناء، ومكانة المرأة العربية في المجتمع الإسلامى، والذكورة والأنوثة وموقفه (ﷺ) من استقبال مولد بناته وغيرها من الموضوعات. فقد توقفت في ترجمة "بنات النبى" عند الأبوة في المجتمع العربى وكتبت مبحثاً قيماً عن الأبوة في الجاهلية والإسلام، وذكرت كثيرًا من الشواهد القرآنية وساقت الحجج والأدلة على قوة العلاقة وعمق الصلة بين الآباء والأبناء في البيئة العربية دعمتها بالآيات القرآنية، والأحاديث النبوية ثم ربطت بين الماضى والحاضر، وختمت مبحثها بالتلويح إلى ما يعانى منه المجتمع المعاصر من تفكك، وكأنها كانت تسبق الزمن وتستشرف المستقبل فهذا المبحث كتبته في الستينيات من القرن العشرين ولكن كلماتها التى ختمت بها هذا المبحث كأنها تشارك آباء القرن الواحد والعشرين ما يعانونه من العولمة وتحدياتها تقول "هل لنا أن نقول بعد هذا: إن علاقة الآباء بالأبناء في المجتمع العربى بلغت من القوة مبلغاً لا يعرفه مجتمعنا العصرى الحديث الموروثة في الأبوة والبنوة، فيعترف للآباء بحقهم في تحديد النسل، وللأبناء بشخصية كاملة الحرية والاستقلال، بل ربما اعترف لهم أحياناً بأنهم أحق بالحياة بما هم أصحاب الغد وعلى الآباء أن يخلوا لهم الطريق[1].

وقلما يفتش مجتمعنا العصرى عن آباء الرجل وأجداده، على حين كان

(١) التراجم، ص٤٣٥.

المجتمع القديم يعتز بكرم الأبوة وعراقة الأصل وشرف المنبت، ويرى في هذا ومثله مدعاة للفخر الذى ما بعده فخر.

وفي بعض الأحيان قد يلتهب حماس كاتبتنا بنت الشاطئ فتخرج عن سياق النص وتتجه بنبرة خطابية لنقد أوضاع المجتمع المعاصر وموقفهم من المرأة كما في مبحث "الأنثى في المجتمع العربى"[1]، فهى ترى: "أن البيئة العربية كانت تجمع كثيرًا من المتناقضات فهى تئد البنت كراهة لها أو خوفاً عليها، وفي الوقت الذى تفتدى فيه نساء القبيلة بالدماء وتعير بولادة البنت، وتسمو بها وتكرمها "أماً" وتضرب مثلاً بالحياة المعاصرة فتقول: "وكالذى نشهده اليوم في البيئة الرجعية المحافظة، تعلم الفتاة وتأذن لها في الخروج والاحتراف وقد تأبى في الوقت نفسه على خاطبها أن يراها، وشبيه به ما نشهده في المجتمع الشرقى، ترقى المرأة فيه إلى منصب الأستاذية بالجامعة وينكر عليها عضوية المجامع الإسلامية والعربية، مع الترحيب بها (سكرتيرة) وموظفة إدارية! ويضيق أشد الضيق بظهورها في المؤتمرات الإسلامية، ولا يحرك ساكناً إذ يراها تشتغل في الملاهى الليلية وتشرب الخمر علناً في الحانات والمراقص"[2].

وإن كنت أرى أن ما تطرقت إليه من تذكيرنا بمعاناة المرأة المعاصرة هو تعبير عاطفي لا مجال له هنا، وفي كثير من المواقف كانت تفيض عاطفتها بالغضب والثورة أو بالحزن والشجن فتعبر عن المواقف في تلقائية وصدق، ونجد هذه الروح تتملكها في كتابتها عن مقتل الحسين وآل بيته وسبى نسائه وأطفاله مما يطول ذكره ومناقشته.

---

(١) انظر بنات النبى "مبحث الأنثى فى المجتمع العربى"، ص٤٤٥.

(٢) التراجم، ص٤٥٥.

خلاصـــة البحـــث

يمكن أن نوجز أهم ما اتسمت به كتابة السيرة عند بنت الشاطئ فيما يلي:

١- لم تأخذ بنت الشاطئ بكل ما جاء من وقائع وأحداث مجردة في المصادر، بل جمعت المرويات المتفرقة وعرضت الآراء المختلفة في الموقف أو الحادثة الواحدة وقارنت بعضها ببعض وتتبعت الرواة بالنقد، يزكيها ثقافتها الإسلامية الأصيلة ومعرفتها العميقة بالمنهج النقلي لعلماء الحديث فنجحت في توثيق الروايات، واستبعاد غير الصحيح منها.

٢- اعتمدت في منهجها على الغوص في أعماق النفس الإنسانية وتحليل تصرفات الأفراد في ضوء ظروف البيئة المحيطة وما يفيدها من قيم وتقاليد، واهتمت بأثر المجتمع في الأشخاص والأحداث.

٣- تنوع تناولها لكل شخصية حسب طبيعة الشخصية والفترة الزمنية التى عاشت فيها والظروف الاجتماعية، وتوافر المصادر. ففي ترجمة "أم النبى" مضت تغوص في عمق الزمن مع ندرة الأخبار، وغيبة التواريخ تستشف الأحداث من واقع البيئة وما بها من عادات وتقاليد، كما اتجهت إلى تحكيم العنصر النفسى وما يرتبط به من عناصر مساعدة كالحلم، والنبوءة، وبعض ما بالبيئة من موروثات. وكانت غايتها الكبرى تتبع آثار الوارثات النبيلة الأصيلة التى امتدت إلى رسولنا الكريم من ذويه أباً وأماً حتى جاء إلى الدنيا خيارًا من خيار - صلوات الله وسلامه عليه-.

أما في ترجمتها لأمهات المؤمنين فقد التزمت بما جاء في القرآن الكريم والسنة النبوية، ولم تطلق لقلمها العنان كما عهدناها في تراجمها الأخرى، بل

اقتصرت على حياتهن في بيت النبوة، ولم تتعرض لما قبل مجيئهن إليه إلا على سبيل التمهيد، ولم تتبع حياتهن بعده إلا إذا استدعى المقام. وكانت غايتها تمثل حياة كل منهم في بيت النبوة، وتصوير شخصيتها تصويراً يجلوها زوجاً وأنثى.

واختلف أسلوب تناولها لسيرة "السيدة زينب" حفيدة رسول الله (ﷺ) بطلة كربلاء عن سير الأخريات؛ لتجلى صورة البطلة المحاربة عن عقيدتها وأسرتها وديارها، فلم تكتف بسرد الأحداث بل طرحت قضايا فكرية أصيلة عن نشأة الشيعة ودورها في اشتعال ثورتها وكفاحها، وعاشت بقلبها وعقلها متفاعلة مع السيدة زينب.

وتختلف ترجمتها للسيدة "سكينة" من حيث التناول والعرض والمصادر، فقد كان للمصادر الأدبية النصيب الأوفر في سيرتها، فالسيدة "سكينة" حفيدة الزهراء ابنة الرسول (ﷺ) كانت شاعرة وناقدة لها مجالسها الأدبية العامرة يجتمع عندها الشعراء وتسمعهم وتنقدهم. فكثر الاستعانة بالأغانى، وعيون الأخبار، كما أفردت للقصائد الشعرية الصفحات الطوال في هذه الترجمة؛ فاختلف مذاقها وغلب عليها الترجمة الأدبية.

مضت في كثير من المباحث تربط الماضى بالحاضر من خلال مناقشة قضايا حيوية كتفضيل الذكور على الإناث في البيئة الجاهلية وإنكار الإسلام لذلك، والزواج المبكر في البيئة العربية، والنظرة إلى تعدد الزواج بين الجاهلية والإسلام، وكان مرجعها دائماً في مثل هذه القضايا القرآن الكريم والسنة النبوية.

كانت حريصة على الجمع بين التأصيل والتجديد فهى ترى أنهما متكاملان ولا غنى لأحدهما عن الآخر، فكانت حريصة على أن تكتب بوحى من عصرها،

وتبدو بصمات العصر في مناقشتها لكثير من القضايا المعاصرة خلال التراجم، واطلعت على مؤلفات المستشرقين فحشدت ادعاءاتهم على الرسول (ﷺ) وآل بيته في "التراجم"، ثم فندتها بالحجة القوية والبراهين القاطعة.

كما أثرت التراجم بدقائق حياة الرسول (ﷺ) وعلاقاته الأسرية الحنون بأفراد عائلته أزواجاً وبناتاً، بل أيضًا ربائبه من زوجاته وكل ما يتصل بهن من أصهار وأجداد وخدم.

المصادر والمراجع

١- الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربى، الطبعة السابعة، ١٩٧٨.
٢- بنت الشاطئ، رحلة في أمواج الحياة، وفاء الغزالى، مطابع الأخبار.
٣- تراجم سيدات بيت النبوة، عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، دار الشروق.
٤- التراجم والسير، محمد عبد الغنى حسن، دار المعارف، الطبعة الثالثة.
٥- زمن الرواية، محمد جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ١٩٩٩.
٦- شبهات حول الاستشراق، فراج الشيخ الفزارى، دار الثقافة، طبعة أولى، قطر، ٢٠٠٠.
٧- فن السيرة الأدبية، ليون إديل، ترجمة صدقى خطاب، مؤسسة الحلبى وشركاه، القاهرة ١٩٧٣.
٨- المبشرون والمستشرقون في موقفهم من الإسلام، د. محمد البهى، مطبعة الأزهر، ١٩٦٢.
٩- المقدمة، عبد الرحمن بن خلدون، مطبعة الأزهر، ١٩٣٠.
١٠- المكونات الأولى للثقافة العربية، د. عز الدين إسماعيل، مطبعة المنار العربى، الطبعة السادسة، ١٩٩٠.

الدوريات:

- مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية، مطاعن المستشرقين في ربانية القرآن، د. عبد العزيز بن إسماعيل هرماس، العدد (٣٨) أغسطس ١٩٩٩.



زكـــاة الزيتـــون

د/ سلمان نصر الدايــة(*)

محتوى البحث :

تضمن هذا البحث مقدمة، ومطلباً واحداً، وخاتمة. أما المقدمة فجعلتها في الحديث عن فضل الزكاة ، والترهيب من منع إخراجها لغير عذر . وأما مطلب البحث فجعلته في حكم زكاة الزيتون ، ومذاهب العلماء فيها ، وأدلة كل مذهب ، ومناقشات وجه الاستدلال منها . وأما خاتمة البحث : فجعلته في المذهب الراجح ، مع ذكر مسوغات الرجيح .

The content of the search :

A front becomes responsible for this search , and one demand , and an end .

The introduction : Vjaltha preferred to talk about Zakat and intimidation to prevent them non-excusable .

The demand for research : a provision into a Zakat olives, and doctrines of scientists, and evidence of every denomination, and the discussions inferred.

The conclusion of research : into a doctrine of superiority, with the justification Rajeh .

إن الحمد لله نحمده ، ونستعينه ، ونستغفره ، ونعوذ بالله من شرور أنفسنا وسيئات أعمالنا ، من يهده الله فلا مضل له ، ومن يضلل فلا هادي له ، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له ، وأشهد أن محمداً عبده ورسوله وبعد ...

(*) الأستــاذ المساعد في الفقه وأصوله، في الجامعة الإسلامية.

قال الله تعالى:﴿ خُذْ مِنْ أَمْوَالِهِمْ صَدَقَةً تُطَهِّرُهُمْ وَتُزَكِّيهِمْ بِهَا ... ﴾ [1].
فكانت الزكاة طهرة للنفس من أرجاس الذنوب ، وتزكية لها من رذالة الشح .
يؤكد ذلك ما روى ابن عباس ﷺ في قوله تعالى:﴿ وَآخَرُونَ اعْتَرَفُوا بِذُنُوبِهِمْ ﴾ [2]
قال : " نزلت في قوم كانوا قد تخلفوا عن رسول الله ﷺ في غزوة تبوك ، ثم نَدِموا على ذلك ، وقالوا : نكون في الكنّ والظلال مع النساء ، ورسول الله وأصحابه في الجهاد ، والله لنوثقن أنفسنا بسواري المسجد ، فلما رجع رسول الله ﷺ مَرَّ بهم فرآهم ، فقال : (من هؤلاء؟) ، قالوا: هؤلاء تخلفوا عنك ، فعاهدوا الله أن لا يُطلقوا أنفسهم حتى تكون أنت الذي تطلقهم وترضى عنهم ، فقال النبي ﷺ : (وأنا أقسم بالله لا أطلقهم ولا أعذرهم حتى أُومَرَ بإطلاقهم ، رغبوا عني وتخلفوا عن الغزو مع المسلمين) ، فأنزل الله تعالى هذه الآية ، فلما أطلقهم قالوا: يا رسول الله ، هذه أموالنا التي خلّفتنا عنك ، فتصدق بها عنا، وطهرنا ، واستغفر لنا ، فقال : (ما أمرت أن آخذ من أموالكم شيئاً) ، فأنزل الله عز وجل : ﴿ خُذْ مِنْ أَمْوَالِهِمْ صَدَقَةً تُطَهِّرُهُمْ وَتُزَكِّيهِمْ بِهَا..﴾. ، وقـال ابـن عبـاس :" كانوا عشرة رهط " [3].

والزكاة صون للمال من الشر والهلكة ، وسبيل إلى نمائه ، وزيادة بركته ، فعن جابر بن عبد الله ﷺ قال : قال رجل : (يا رسول الله ، أرأيت لو أدى الرجل زكاة ماله فقال رسول الله ﷺ : (من أدى زكاة ماله فقد ذهب عنه شره أي شر ماله) [4] . وقد قال الله تعالى من قبل : ﴿ يَمْحَقُ اللَّهُ الرِّبَا وَيُرْبِي

(١) سورة التوبة آية (١٠٣) .
(٢) سورة التوبة آية (١٠٢) .
(٣) انظر : السيوطي / لباب النقول في أسباب النزول (ص١٤٩) .
(٤) أخرجه : الطبراني / المعجم الأوسط (باب من يعرف بالكنى وغير ذلك) (١٦١/٢) رقم (١٥٧٩) واللفظ له ؛ وابن خزيمة / صحيحه (كتاب الزكاة ، باب بيعة الإمام للنـاس عـلى إيتاء الزكاة) (١٣/٤) رقم (٢٢٥٨) ؛ صححه الألباني / الترغيب و الترهيب (٤٥٨/١) .

الصَّدَقَاتِ وَاللَّهُ لا يُحِبُّ كُلَّ كَفَّارٍ أَثِيمٍ ﴾ [1] ، وقال جل من قائل: ﴿ مَثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ ﴾ [2] .

وعن أبي هريرة ﷺ عن رسول الله ﷺ قال : (مَا نَقَصَتْ صَدَقَةٌ مِنْ مَالٍ وَمَا زَادَ اللَّهُ عَبْدًا بِعَفْوٍ إِلَّا عِزًّا وَمَا تَوَاضَعَ أَحَدٌ لِلَّهِ إِلَّا رَفَعَهُ اللَّهُ) [3] .

وقد توعد الله تعالى من منعها بالنار ، والابتلاء المُهلك ، ومحق البركة، فعن أنس بن مالك ﷺ قال : قال رسول الله ﷺ : (مانع الزكاة يوم القيامة في النار) [4] .

وعن بريدة ﷺ قال: قال رسول الله ﷺ: (ما منع قوم الزكاة إلا ابتلاهم الله بالسنين) [5].

وعن ابن عمر رضي الله عنهما قال : أَقْبَلَ عَلَيْنَا رَسُولُ اللَّهِ ﷺ فَقَالَ : (يَا مَعْشَرَ الْمُهَاجِرِينَ خَمْسٌ إِذَا ابْتُلِيتُمْ بِهِنَّ وَأَعُوذُ بِاللَّهِ أَنْ تُدْرِكُوهُنَّ لَمْ تَظْهَرِ الْفَاحِشَةُ فِي قَوْمٍ قَطُّ حَتَّى يُعْلِنُوا بِهَا إِلَّا فَشَا فِيهِمُ الطَّاعُونُ وَالْأَوْجَاعُ الَّتِي لَمْ تَكُنْ مَضَتْ فِي أَسْلَافِهِمِ الَّذِينَ مَضَوْا وَلَمْ يَنْقُصُوا الْمِكْيَالَ وَالْمِيزَانَ إِلَّا أُخِذُوا بِالسِّنِينَ

---

(١) سورة البقرة / آية (٢٧٦) .

(٢) سورة البقرة / آية (٢٦١)

(٣) أخرجه مسلم / صحيحه (كتاب البر والصلة ، باب استحباب العفو والتواضع) (٤/ ٢٠٠١) رقم (٢٠٢٩) ؛ الترمذي / صحيحه (كتاب البر والصلة ، باب ما جاء في التواضع)(٣٧٦/٤) رقم (٢٠٢٩) ؛ أحمد / مسنده (٢٣٥/٢) رقم (٧٢٠٥) ؛ ابن خزيمة / صحيحه (كتاب الزكاة، باب ذكر نماء المال بالصدقة) (٩٧/٤) رقم (٢٤٣٨).

(٤) أخرجه الطبراني / المعجم الصغير (١٤٥/٢)رقم (٩٣٥) ؛ وصححه الألباني : انظر صحيح الترغيب والترهيب (٤٦٧/١).

(٥) أخرجه الطبراني / المعجم الأوسط (٤٠/٧) رقم (٦٧٨٨) .

وَشِدَّةِ الْمَئُونَةِ وَجَوْرِ السُّلْطَانِ عَلَيْهِمْ، ولَمْ يَمْنَعُوا زَكَاةَ أَمْوَالِهِمْ إِلَّا مُنِعُوا الْقَطْرَ مِنَ السَّمَاءِ ولَوْلَا الْبَهَائِمُ لَمْ يُمْطَرُوا ، ولَمْ يَنْقُضُوا عَهْدَ اللَّهِ وَعَهْدَ رَسُولِهِ إِلَّا سَلَّطَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ عَدُوًّا مِنْ غَيْرِهِمْ فَأَخَذُوا بَعْضَ مَا فِي أَيْدِيهِمْ ، وَمَا لَمْ تَحْكُمْ أَئِمَّتُهُمْ بِكِتَابِ اللَّهِ وَيَتَخَيَّرُوا مِمَّا أَنْزَلَ اللَّهُ إِلَّا جَعَلَ اللَّهُ بَأْسَهُمْ بَيْنَهُمْ ﴾ [1] .

وإن مما أنعم الله تعالى على عباده الحَبُّ والثمر ، ومن جملته تلك الثمرة المباركة التي ذكرت في القرآن الكريم في غير موضع ، وهي ثمرة الزيتون .

قال تعالى : ﴿ اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ [2].
وقال سبحانه : ﴿ وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ ، وَطُورِ سِينِينَ ﴾ [3] .

وقد اختلف العلماء في حكم تزكيتها ، ولما كُنت ابن بلد الزيتون (فلسطين) ، فقد حفزني هذا أن أستكشف الحكم الصحيح في زكاتها ، فقمت أستقرأ الأدلة ومذاهب العلماء في المسألة ، راجياً أن أُوفق إلى الحق ، والله الهادي إلى سواء السبيل .

---

(١) أخرجه ابن ماجه / سننه (كتاب الفتن ، باب العقوبات) (١٣٣٢/٢) رقم (٤٠١٩) ؛ الحاكم / المستدرك (كتاب الفتن والملاحم) (٥٨٣/٤) رقم (٨٦٢٣) ؛ الطبراني / المعجم الأوسط (٦١/٥) رقم (٤٦٧١) ؛ قال الألباني :صحيح ،
انظر : صحيح الترغيب والترهيب(٤٦٨/١).
(٢) سورة النور / آية (٣٥) .
(٣) سورة التين / آية (١ ، ٢) .

حكم زكاة الزيتون

ثمة أصناف من الأموال تجب فيها الزكاة على الجملة ؛ اتفق العلماء على تزكية بعضها واختلفوا في أخرى .

أما الذي اتفقوا عليه ؛ فصنفان من المعدن : الذهب والفضة ، غير الحلي فإنه مختلف فيه . وثلاثة أصناف من الحيوان : الإبل والبقر والغنم . وصنفان من الحبوب: الحنطة والشعير. وصنفان من الثمر: التمر والزبيب [1] .

والحب والثمر هو موضع اهتمامنا ؛ لتعلق الزيتون بهما .

واختلف العلماء في غير القمح ، والشعير ، والتمر ، والزبيب ، وتباينت اجتهاداتهم فيه ، فمن قائل : إن الزكاة تنحصر في هذه الأربعة : منهم ابن أبي ليلى ، والثوري ، وابن المبارك ، وأحمد في رواية ، والظاهرية [2] .

ومن قائل : إن الزكاة تجب في جميع المدخر المقتات من النبات ، وهو مالك والشافعي [3] .

ومن قائل : إن الزكاة تجب في كل الحبوب ، ولو لم تكن قوتاً ، وتجب في كل ثمر يكال ويدخر ، وهو قول أحمد في رواية هي المذهب عند الحنابلة ؛ وقول أبي يوسف ، ومحمد ، صاحبي أبي حنيفة [4] .

(١) انظر : ابن رشد / بداية المجتهد (٣/٨٠) .

(٢) انظر : ابن حزم / المحلى (٥/٢٠٩) .

(٣) انظر : الكاندهلوي / أوجز المسالك إلى موطأ مالك (٦/٤٣) ؛ ابن رشد / بداية المجتهد (٣/٨٠) ؛ ابن عبد البر / الاستذكار (٩/٢٥٢) ؛ الباجي / المنتقى (٢/١٦٣) ؛ الشافعي / الأم (٢/٤٠) ؛ النووي / المجموع (٥/٤١٠) ؛ البيهقي / معرفة السنن والآثار (٦/ ١١٨) .

(٤) انظر : الجصاص / أحكام القرآن (٤/١٧٦) .

قال ابن قدامة : " الزكاة تجب فيمن جمع هذه الأوصاف : الكيل ، والبقاء ، واليبس من الحبوب والثمار مما يُنبته الآدميون ، سواء كان قوتاً كالحنطة ، أو من القطنيات كالباقلاء ، أو الأبازير كالكسفرة ، والكمون ،أو البزور كبزر الكتان، وتجب – أيضاً – فيمن جمع هذه الأوصاف في الثمار ، كالتمر والزبيب ، لا الفواكه ولا الخضر " [١] .

ومنهم من قال : إن الزكاة تجب في كل ما تخرجه الأرض ما عدا الحشيشَ ، والحطبَ ، والقَصَبَ ، وهو قول أبي حنيفة [٢] .

سبب الخلاف :

أما عن الخلاف بَيْنَ مَنْ قَصَرَ الزكاة على الأصناف المجمع عليها ، وبين من عَدَّاها إلى المدخر المقتات، فسببه هو لختلافهم في تعلق الزكاة بهذه الأصناف الأربعة، هل هو لعينها ، أو لعلة فيها هي الاقتيات ؛ فمن قال : لعينها ، قصر الوجوب على الأربعة من غير زيادة . ومن قال : لعلة الاقتيات ، عدى الوجوب لجميع المقتات .

وأما عن الخلاف بين من قصر الوجوب على المقتات ، وبين من عَدَّاه إلى جميع ما تخرجه الأرض ، إلا ما وقع عليه الإجماع من الحشيش ، والحطب ، والقصب ، فسببه هو معارضة القياس لعموم اللفظ ، وهو قوله ﷺ : (في ما سقت السماء ...)[٣] الحديث ، وكذا قوله تعالى: ﴿ وَهُوَ الَّذِي أَنشَأَ جَنَّاتٍ مَّعْرُوشَاتٍ..﴾ إلى قوله تعالى: ﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ..﴾ [٤] .

---

(١) ابن قدامة / المغني (٥٣٤/٣) .
(٢) انظر : الجصاص / أحكام القرآن (١٧٦/٤) .
(٣) أخرجه البخاري / صحيحه (كتاب الزكاة ، باب العشر فيما يسقى من ماء السماء)(٢/ ٥٤٠) رقم (١٤١٢) ؛ ابن ماجة / سننه (كتاب الزكاة ، باب صدقة الزروع والثمار) (٥٨٠/١) رقم (١٨١٦)؛ أبو داود / سننه (كتاب الزكاة ، باب صدقة الزرع)(١٠٨/٢) رقم(١٥٩٦) .
(٤) سورة الأنعام / آية (١٤١) .

وأما القياس ؛ فبناء ما بقيت من غير الأربعة المذكورة في الحديث عليها ، بجامع الاقتيات في كل منها ؛ وذلك أن المقصود من الزكاة سد الخلة ، ومعلوم أن هذا لا يتأتى إلا فيما هو قوت .

فمن خصص العموم بهذا القياس أسقط الزكاة مما عدا المقتات ، ومن غلّبَ العموم، أوجب الزكاة فيما عدا ذلك إلا ما أخرجه الإجماع [(١)] .

* وعلى ضوء هذا البيان ؛ فـإن الزيتون مما اختلفوا في زكاته ، وذلك لاختلافهم؛ هل هو من القوت أم لا ؟ ، وهل هو مما يدخر أم لا ؟ .

فذهب أبو حنيفة ، ومالك ، والشافعي في القديم، وأحمد من رواية ابنه صالح، إلى وجوب الزكاة في الزيتون ، وهو قول الزهري، والأوزاعي ، والليث ، والثوري ، وأبي ثور ، وهو مروي عن ابن عباس ﷺ وقد أوجبوا الزكاة فيه لعِلَلٍ مختلفةٍ ، فأبو حنيفة عَدَّهُ مما تنبت الأرض ، ومالك ، والشافعي في القديم عَدّاه قوتاً ، وأحمد في روايته هذه قد عَدَّه مُدَّخَرَ الغَلَّةِ ؛ لكون زيته يبقى ، وكذا حبه إذا أُضيف إليه الملح والخل [(٢)] .

وذهب الشافعي في الجديد إلى أنه لا زكاة في الزيتون ؛ لكونه ليس بقوت ، بل هو من الإدام . ووافقه أحمد في رواية ، لكن لا لعلة القوت ، بل لكونه لا يُدَّخَرُ ، فألحقه بالخضروات حُكْمَاً [(٣)] .

---

(١) انظر : ابن رشد / بداية المجتهد (٣/٨٠) .

(٢) انظر : الجصاص / أحكام القرآن (٤/١٧٦) ؛ الكاندهلوي / أوجز المسالك (٦/٤٣) ؛ الباجي / المنتقى (٢/١٦٣) ؛ الشافعي / الأم / (٤٠ ، ٤١) ؛ السامري / المستوعب (٣/ ٢٥٤) .

(٣) انظر : النووي / المجموع (٥/٤١٠) ؛ الشافعي / الأم (٢/٤٠ ، ٤١) ؛ ابن قدامة / المغني (٣/٥٣٤)؛ السامري / المستوعب (٣/٢٥٤)؛ القرضاوي / فقه الزكاة (١/٣٥١ ، ٣٥٢) .

واستدل كل مذهب بأدلة إليك بيانها :

أولاً : أدلة المذهب الأول :

١. قال الله تعالى : ﴿ وَهُوَ الَّذِي أَنشَأَ جَنَّاتٍ مَّعْرُوشَاتٍ وَغَيْرَ مَعْرُوشَاتٍ وَالنَّخْلَ وَالزَّرْعَ مُخْتَلِفًا أُكُلُهُ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُتَشَابِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ كُلُواْ مِن ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ وَلاَ تُسْرِفُواْ إِنَّهُ لاَ يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ ﴾ [1] .

وجه الدلالة :

ذَكَرَتْ الآية النخل ، والزرع ، والزيتون ، والرمان ، وقد ألحق جمهور العلماء دون أبي حنيفة الرمان بالخضروات ، وأسقطوا منه الزكاة ، وبقيت (أي الزكاة) متعلقة فيما سواه ، ؛ بقوله تعالى : ﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ﴾ على اعتبار أن الحق في الآية هو الصدقة الواجبة ؛ قاله غير واحد ؛ منهم : ابن عباس ، وأنس بن مالك ﷺ ، والحسن البصري ، وابن المسيب، وقتادة ، وطاووس ، ومحمد بن الحنفية ، والضحاك ، وابن زيد بن أسلم .

فعن ابن عباس ﷺ في قوله تعالى : ﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ﴾ قال : العشر ، ونصف العشر [2] .

وعن يزيد بن درهم ، سمعت أنس بن مالك يقول: ﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ﴾ ، قال : " الزكاة المفروضة " . وبمثلها قال الآخرون الذين ذكرناهم آنفاً [1] .

---

(١) سورة الأنعام / آية (١٤١) .

(٢) أخرجه البيهقي/ السنن الكبرى (كتاب الزكاة ، باب ما ورد في قوله تعالى " وآتوا حقه يوم حصـــاده ") (٤/ ١٣٢) ؛ ابن شيبة / مصنفه (كتـــاب الزكاة ، باب قول الله تعالى : " وآتوا حقه يوم حصاده " وما جاد فيه) (٧٦/٣) ؛ الطبري / جامع البيان عن تأويل آي القرآن (٥٣/٨).

وقد أحسن ابن العربي التعليق على الآية مبيناً وجه الدلالة منها مستوعباً الزيتون صنفاً من الأصناف التي تُزكَّى ، وسأذكر نصَّ ما قاله للفائدة.

قال رحمه الله : " وقد أفادت هذه الآية وجوب الزكاة فيما سَمَّى الله سبحانه ، وأفادت بيان ما يجب فيه من مخرجات الأرض التي أجملها في قوله: ﴿ وَمِمَّا أَخْرَجْنَا لَكُم مِّنَ الأَرْضِ ﴾ ، وفسرها هاهنا ، فكانت آية البقرة عامة في المخرج كله مجملة في القدر . وهذه الآية خاصة في مخرجات الأرض مجملة في القـدر ، فبينه رسـول الله ﷺ الذي أُمِرَ أن يُبَيِّن للناس ما نُزِّلَ إليهم، فقال : (فِيمَا سَقَتِ السَّمَاءُ الْعُشْرَ وَمَا سُقِيَ بِنَضْحٍ أو دالية نِصْفَ الْعُشْرِ) ؛ فكان هذا بياناً لمقدار الحق المجمل في هذه الآية ، وقال أيضاً ﷺ : (لَيْسَ فِيمَا دُونَ خَمْسَةِ أَوْسُقٍ مِنَ حبٍّ أو تَمْرٍ صَدَقَةٌ) ، فكان هذا بياناً للمقدار الذي يؤخذ منه الحق ، والذي يُسمَّى في ألسنة العلماء نصاباً " [٢] .

وقال : " والذي لاح بعد التردد في مسالكه أن الله سبحانه لَمَّا ذَكَّرَ الإنسان بنعمه في المأكولات التي هي قِوَام الأبدان ، وأصل اللَّذَّات في الإنسان ، عليها تنبني الحياة ، وبها يتم طيب المعيشة ، عدَّد أصولها تنبيهاً على توابعها ، فذكر منها خمسة : الكرم ، والنخل ، والزرع ، والزيتون ، والرمان ؛ فالكرم والنخل : يؤكل في حالتين فاكهة وقوتاً. والزرع : يؤكل في نوعين؛ فاكهة محضة . وما لم يذكر مما يؤكل لا يخرج عن هذه الأقسام الخمسة .

---

(١) أخرجه البيهقي / السنن الكبرى (كتاب الزكاة ، باب ما ورد في قوله تعالى "وآتوا حقه يوم حصاده ") (١٣٢/٤) ؛ ابن أبي شيبة / مصنفه (كتاب الزكاة ، باب قول الله تعالى : " وآتوا حقه يوم حصاده " وما جاد فيه) (٧٦/٣) ؛ والطبراني/ المعجم الأوسط (٦/ ١٤٥) (٦٠٤١).

(٢) ابن العربي / أحكام القرآن (٢٨٢/٢ ، ٢٨٣) .

فقال تعالى : هذه نعمتي فكلوها طيبة شرعاً بالحل ، طيبة حِسًّاً باللذَّة ، وآتوا الحق منها يوم الحصاد ، وكان ذلك بياناً لوقت الإخراج ، وجعل – كما أشرنا إليه – الحق الواجب مختلفاً بكثرة المؤونة وقِلَّتها ، فما كان خفيف المؤونة قد تَوَلّى الله سقيه ، ففيه العشر ، وما عظمت مؤونتـــه بالسَّقي الذي هـــو أصـــل الإتيان، ففيه نصف العشر " [1].

اعترض عليه :

أن الآية تحكي حُكْمَاً أَمَرَ اللهُ به المؤمنين قَبْلَ أن تفرض عليهم الزكاة المعلومة، فكانوا إذا مَرَّ بهم أحد يَوْمَ الحصادِ أو الجِذَاذِ أطعموا منه . فعن ابن جريج، قال : قلت لعطاء : أرأيت ما حصدتُ من الفاكهة . قال : ومنها تؤتي ، وقال : مِنْ كُلِّ شَيءٍ حَصَدْتَ تُؤْتِيْ منه حقَّه يومَ حَصَادِهِ ، من نخلٍ ، أو عنبٍ ، أو حَبٍّ ، أو فواكه ، أو خضر، أو قصب ، من كل شيء من ذلك . قلت لعطاء : أواجب على الناس ذلك كلُّهُ ؟ قال : نعم ، ثم تلا ﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ﴾ . قال : قلت لعطاء ﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ﴾ هل في ذلك شيء مؤقت معلوم ؟ قال : لا . [2] .

وفي رواية عن عبد الملك عنه في قوله ﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ﴾ ، قال : يعطي من حصاده يومئذ ما تَيَسَّرَ ، وليس بزكاة [3] .

وعن مجاهد ﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ﴾ قال : " إذا حصد أطعم ، وإذا أدخله البيدر، وإذا داسه أطعم منه " [1] .

---

(١) المرجع السابق (٢/٢٨٤) .

(٢) انظر : الطبري / جامع البيان (٨/٥٥) .

(٣) الطبري / جامع البيان (٨/٥٥) .

ثم نسخ الله ذلك بالزكاة، فكان فيما أنبتت الأرض وسُقِيَ بمؤونةٍ فالعشر، أو بغير مؤونة ، فنصف العشر . وقد قال بالنسخ جِلَّةٌ من العلماءِ ؛ منهم : ابن عباس ، وابن الحنفية ، وسعيد بن جبير ، وإبراهيم النخعي ، وانتصر له ابن جرير الطبري ، فقال : " وأولى الأقوال في ذلك عندي بالصواب ، قول من قال : كان ذلك فرضاً فرضه الله على المؤمنين في طعامهم وثمارهم التي تخرجها زروعهم وغروسهم ، ثم نسخه الله بالصدقة المفروضة ، والوظيفة المعلومة من العشر ، ونصف العشر ؛ وذلك أن الجميع مجمعون لا خلاف بينهم أن صدقة الحرث لا تؤخذ إلا بعد الدِّياس [٢] ، والتنقية ، والتذرية ، وأن صدقة التمر لا تؤخذ إلا بعد الجفاف .

فإذا كان ذلك كذلك ، وكان قوله جل ثناؤه ﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ﴾ ينبئ عن أنه أمرٌ من الله جل ثناؤه بإيتاء حقه يوم حصاده ، وكان يوم حصاده ، هو يوم جزه وقطعه ، والحب لا شك أنه في ذلك اليوم في سنبله ، والثمر وإن كان ثمر نخل أو كرم غير مستحكم جفوفه ويبسه ، وكانت الصدقة من الحب إنما تؤخذ بعد دياسه وتذريته وتنقيته كيلاً ؛ والتمر إنما تؤخذ صدقته بعد استحكام يبسه وجفوفه كيلاً ، علم أن ما يؤخذ صدقة بعد حين حصده غير الذي يجب إيتاؤه المساكين يوم حصاده " [٣].

---

(١) المرجع السابق (٥٦/٨) .

(٢) الدِّياس : من داس الطعام يدوسه دياساً فانداس ، وداس الناس الحَبَّ ، وأداسوه: دَرَسُوه ، والدائس الذي يدوس الطعام ويدقه ليخرج الحب منه ، وهو الدِّياس . انظر : ابن منظور / لسان العرب (باب الدال ، فصل الواو) (١٤٥٤/٢) .

(٣) الطبري / جامع البيان (٥٩/٨) .

وقال : " ومما يؤيد ما قلنا في ذلك من القول دليلاً على صحته ، أنه جل ثناؤه ، أتبع قوله ﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ، وَلاَ تُسْرِفُواْ إِنَّهُ لاَ يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ ﴾ ومعلوم أن من حِكَم الله في عباده مذ فرض في أموالهم الصدقة المفروضة المؤقتة القدر ، أن القائم بأخذ ذلك ساستهم ورعاتهم . وإذا كان ذلك كذلك ، فما وجه نهي ربِّ المال عن الإسراف في إيتاء ذلك ، والآخذ مجبر ، وإنما يأخذ الحق الذي فرض الله فيه " [1] .

وقال ابن حزم : " فوجدنا الآية لا متعلق لهم بها لوجوه : أحدها : أن السورة مكية ، والزكاة مدنية ، بلا خلاف من أحد من العلماء ؛ فبطل أن تكون أُنزلت في الزكاة ؟ .

وقال بعض المخالفين : نعم هي مكية ؛ إلا هذه الآية وحدها ، فإنها مدنية ! .

قال أبو محمد : هذه دعوى بلا برهان على صحتها ، وتخصيص بلا دليل ، ثم لو صح لما كانت لهم في ذلك حجة ؟ لأن قائل هذا القول زعم : أنها نزلت في شأن ثابت بن قيس بن الشماس ﷺ ؛ إذ جد ثمرته فتصدق منها حتى لم يبــق له منها شيء ، فبطل أن يكون أريد بها الزكاة . والثاني : قوله تعالى فيها : ﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ﴾ .

ولا خلاف بين أحد من الأمة في أن الزكاة لا يجوز إيتاؤها يوم الحصاد، بل تُؤدَّى في الزرع بعد الحصاد ، والدرس ، والذر ، والكيل ، وفي الثمار بعد اليبس، والتصفية، والكيل ؟ فبطل أن يكون ذلك الحق المأمور به هو الزكاة التي لا تجب إلا بعد ما ذكرنا !

---

(١) المرجع السابق الصفحة نفسها .

والثالث : قوله تعالى في الآية نفسها : ﴿ وَلاَ تُسْرِفُواْ ﴾ ، ولا سرف في الزكاة ، لأنها محدودة ، ولا يحل أن تنقص منها حبة ولا تزاد أخرى .

فإن قيل : فما هذا الحق المفترض في الآية ؟

قلنا : نعم ، هو حق غير الزكاة ، وهو أن يعطي الحَاصِدُ حين الحصدِ ما طابت به نَفْسُهُ ولا بد ، لا حَدَّ في ذلك ، هذا ظاهر الآية ! وهو قول طائفة من السلف : كما حدثنا يحيى بن عبد الرحمن بن مسعود ... عن محمد بن سيرين، وعن نافع ، عن ابن عمر في قول تعالى :﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ﴾ قال : " كانوا يعطون من اعتر بهم شيئاً سوى الصدقة " (١) .

ردَّ ابن العربي قول النسخ ، بقوله : " وتحقيقه في نكتة بديعة ، وهي أن القول في أنها مكية أو مدنية يطول ؛ فهبكم أنها مكية ؛ إن الله أوجب الزكاة بها إيجاباً مجملاً فتعين فرض اعتقادها ، ووقف العمل بها على بيان الجنس و القدر والوقت، فلم تكن بمكة حتى تمهد الإسلام بالمدينة؛ فوقع البيان ، فتعين الامتثال، وهذا لا يفقهه إلا العلماء بالأصول " (٢) .

قلت : هو بعيد ، والأولى ما ذهب إليه القائلون بأن الحق في الآية غير الصدقة المعلومة سيما وقد تَأَيَّدَ بمأثورٍ عن بعض السلف ، منهم ابن عباس ﷺ ، ومحمد بن الحنفية ، وعطاء ، ومجاهد ، وابن جبير ، وإبراهيم وغيرهم ، يرشد أنه البذل للفقير والمسكين حين الجذاذ والحصاد .

٢. وقال الله تعالى : ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ أَنفِقُواْ مِن طَيِّبَاتِ مَا كَسَبْتُمْ وَمِمَّا أَخْرَجْنَا لَكُم مِّنَ الأَرْضِ ... ﴾ (٣) .

---

(١) ابن حزم / المحلى (٤/٢٠ ، ٢١) .

(٢) ابن العربي / أحكام القرآن (٢/٢٨٥ ، ٢٨٦) .

(٣) سورة البقرة آية (٢٦٧) .

وجه الدلالة :

أن الآية تدل على وجوب الزكاة في جميع الخارج من الأرض ثمرة وحباً ؛ وذلك لعموم قوله تعالى : ﴿ وَمِمَّا أَخْرَجْنَا لَكُم مِّنَ الأَرْضِ ﴾ .

ولا يقال إن النفقة في الآية غير الزكاة. بل هي الزكاة وذلك من وجوه:

أحدها: أن النفقة وردت بمعنى الزكاة في غير موضع من كتاب الله ﷻ وهذه الآية واحد منها ، بدليل ما بعدها من قوله تعالى : ﴿ وَلاَ تَيَمَّمُواْ الْخَبِيثَ مِنْهُ تُنفِقُونَ ﴾ إذ لو كانت صدقة تطوع لما نُعتت بالخُبث ، ولكان صاحبها محموداً وإن أخرجها من أرذل ماله، مع اعتقادنا أنه لو أخرجها من طيب ماله لكان أولى وأحسن وأعظم أجراً . وبدليل قوله تعالى : ﴿ وَلَسْتُم بِآخِذِيهِ إِلاَّ أَن تُغْمِضُواْ فِيهِ ﴾ فإنه يرشد إلى وجوب النفقة ؛ لأن الإغماض إنما يكون في اقتضاء الدين الواجب ، أما ما ليس بواجب فَكُلُّ ما أنفقه فهو فَضْلٌ وربْحٌ ، فلا إغماض فيه [1] .

ومنها قوله تعالى : ﴿ وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلاَ يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللّهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴾ ، ولا يخفى أن النفقة في الآية هي الصدقة الواجبة ، وذلـــك لترتب العذاب

على من تركها ، ومعلوم أنه لا عذاب ولا وعيد إلا على ترك واجبٍ أو فعل محرمٍ .

اعترض عليه :

لا نسلم أن الزكاة تثبت في جميع الخارج من الأرض ، ولا نسلم أن عموم اللفظ قد أُريد منه ظاهر معناه ؛ فكم من لفظٍ في القرآن عام الظاهر أُريد

(١) انظر: الجصاص/أحكام القرآن (١٧٧/٤ – ١٧٩)؛ ابن العربي / أحكام القرآن(٢/٢٨٥).

به الخصوص ، وقد صرح بذلك الشافعي في رسالته فقال : " باب بيان ما نزل من الكتاب عام الظاهر يُراد به كلّه الخاص " [١] . وقال : " باب ما نزل عاماً دلت السنة خاصة على أنه يراد به الخاص " ، وأيّد ذلك ببعض الأمثلة من كتاب الله [٢] .

وأن ما استدللتم به من قوله تعالى : ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ أَنفِقُواْ مِن طَيِّبَاتِ مَا كَسَبْتُمْ وَمِمَّا أَخْرَجْنَا لَكُم مِّنَ الأَرْضِ ﴾ من هذا القبيل ؛ يرشد إليه فعل النبي ﷺ فإنه التزم الصدقة في بعض أصناف الخارج من الأرض دون أصناف؛ فلو كان العموم مراداً للشارع لفعله ﷺ ؛ لأنه المبين عن الله مراده من كلامه ، قال تعالى : ﴿ وَأَنزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ ﴾. فلما لم يفعل إلا في أصنافٍ معينة ، دلَّ ذلك أن العموم ليس مراداً ، وأن الوجوب يتعلق بما أخرجه النبي ﷺ من أصناف الخارج من الأرض دون غيره ، وما سواه فحكمه الاستحباب ليس أكثر ، ويتأكد ما قلنا بفهم السلف ﷺ فقد روي الطبري في تفسيره بسنده عن محمد بن سيرين ، عن عبيد ، قال : سألت علياً صلوات الله عليه عن قول الله ﷻ ﴿ وَمِمَّا أَخْرَجْنَا لَكُم مِّنَ الأَرْضِ ﴾ قال : " يعني من الحب والثمر وكل شيء عليه زكاة " [٣] .

وعن مجاهد قوله ﴿ وَمِمَّا أَخْرَجْنَا لَكُم مِّنَ الأَرْضِ ﴾ قال: " النخل " [٤] . وعن السدي ﴿ وَمِمَّا أَخْرَجْنَا لَكُم مِّنَ الأَرْضِ ﴾ قال: "هذا في التمر والحب" [١]

---

(١) انظر : الشافعي / الرسالة (ص٥٨) .

(٢) انظر : المرجع السابق (ص٦٤) .

(٣) الطبري / جامع البيان (٨١/٣) .

(٤) أخرجه البيهقي / السنن الكبرى (كتاب الزكاة ، باب زكاة التجارة) (١٤٦/٤) .

ثم أين أنتم من سبب النزول ، فقد أخرج الحاكم عن سهل بن حنيف قال: أمر رسول الله ﷺ بصدقة ، فجاء رجل من هذا السحل(قال سفيان : يعني الشيص) فقال رسول الله ﷺ : (من جاء بهذا ؟) وكان لا يجيء أحد بشيء إلا نُسب إلى الذي جاء به ، فنزلت : ﴿ وَلاَ تَيَمَّمُواْ الْخَبِيثَ مِنْهُ تُنفِقُونَ وَلَسْتُم بِآخِذِيهِ إِلاَّ أَن تُغْمِضُواْ فِيهِ ﴾، ونهى رسول الله ﷺ عن لونين من التمر أن يؤخذا في الصدقة: الجعرور [٢] ولون حُبَيْق [٣]، قال الزهري: "واللونين من تمر المدينة" [٤].

أما قوله تعالى : ﴿ وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلاَ يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللّهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴾ [٥] فلا علاقة لها بالخارج من الأرض فتأمل .

٣. عن ابن عمر ، قال : قال رسول الله ﷺ : ﴿ فِيمَا سَقَتِ السَّمَاءُ وَالْأَنْهَارُ وَالْعُيُونُ أَوْ كَانَ بَعْلاً الْعُشْرُ ، وَفِيمَا سُقِيَ بِالسَّوَانِي أَوِ النَّضْحِ نِصْفُ الْعُشْرِ ﴾ [٦] .

---

(١) الطبري / جامع البيان (٨١/٣).

(٢) الجُعرور : ضرب من الدّقَل يحمل رطباً صغاراً لا خير فيه . انظر : ابن الأثير / النهاية (٢٧٦/١) .

(٣) حُبَيْق : نوع من أنواع التمر ردئ منسوب إلى حبيق ، وهو اسم رجل . انظر : ابن الأثير / النهاية (٣٣١/١) .

(٤) أخرجه الترمذي / سننه (كتاب التفسير ، باب تفسير قوله تعالى " ولا تيمموا الخبيث من .." (٨٢/١١) ؛ الحاكم / المستدرك (كتاب التفسير) (٥٥٩/١) (١٤٦٣) ؛ والطبراني / المعجم الكبير (٧٦/٦) ؛ وقال مقبل بن هادي الوادعي حديث حسن . انظر : الوادعي / الصحيح المسند (ص ٤٨ ، ٤٩) .

(٥) سورة التوبة آية (٢٤) .

(٦) أخرجه البخاري / صحيحه (كتاب الزكاة ، باب العشر فيما يسقى من ماء السماء وبالماء الجاري) (٥٤٠/٢) ؛ أبو داود / سننه (كتاب الزكاة ، باب صدقة الزرع) (٢/ ٦٩١) ؛ الترمذي / سننه (كتاب الزكاة ، باب ما جاء في الصدقة فيما يسقى بالأنهار

وفي رواية البخاري : ﴿ فِيمَا سَقَتِ السَّمَاءُ وَالْعُيُونُ أَوْ كَانَ عَثَرِيًّا الْعُشْرُ وَمَا سُقِيَ بِالنَّضْحِ نِصْفُ الْعُشْرِ ﴾ [1] .

وفي رواية ابن أبي شيبة والدارقطني والبيهقي عنه : كتب رسول الله ﷺ إلى أهل اليمن إلى الحارث بن عبد كلال ومن معه من اليمن من معافر وهمدان : ﴿ أن على المؤمنين صدقة العقار عشر ما سقت العين وسقت السماء ، على ما سقى الغرب نصف العشر ﴾ [2] .

وجه الدلالة :

أن الحديث يعم كل ما تخرجه الأرض ، ويدخل في عمومه الزيتون ؛ فإن كان يسقى بماء السماء والنهر أو كان عثرياً ففيه العشر ، وإن كان بالنضح فنصف العشر [3] .

وغيرها) (٢٩١/٣) (٦٤٠) ؛ النسائي / سننه (كتاب الزكاة ، باب ما يوجب العشر وما يوجب نصف العشر) (٤٣/٥) ؛ ابن ماجه / سننه (كتاب الزكاة ، باب صدقة الزروع والثمار) (٥٧٩/٢)(١٨١٦) .

(١) سبق تخريجه .

(٢) أخرجه ابن حبان / صحيحه (كتاب التاريخ ، باب كتب النبي ﷺ) (٥٠١/١٤) (٦٥٥٩)؛ وقال شعيب الأرناؤوط إسناده ضعيف ولكن يشهد لقوله "أن على المؤمنين صدقة العقار عشر ما سقت العين وسقت السماء على ما سقى الغرب نصف العشر " حديث ابن عمر عند البخاري (١٤٨٣) ، والترمذي (٦٤٠) وأبي داود (١٥٩٦) ... انظر تعليق الشيخ علي صحيح ابن حبان (٥٠٢/١٤) ؛ وأخرجه الحاكم / المستدرك (٥٥٢/١) ؛ البيهقي / السنن الكبرى (كتاب الزكاة) ، باب كيف فرض الصدقة) (٨٩/٤) (١٣٠) ؛ للنسائي مختصراً/سننه (كتاب القسامة، باب ذكر حديث عمر بن حزم واختلاف الناقلين) (٨٥٣). وقال الألباني ضعيف ، انظر ضعيف سنن النسائي .

(٣) انظر : الجصاص / أحكام القرآن (١٧٩/٤) ؛ ابن العربي / أحكام القرآن (٢٨٦/٢) .

اعترض عليه :

أن الحديث جاء لبيان القدر الواجب إِخْرَاجُهُ مما تجب فيه الزكاة من نبات الأرض بحال الموجب فيه ، وليس المراد منه العموم ، إذ كيف يـراد عمومه ، وقد ورد في السنة ما يخصص الزكاة في أصناف معينة من الحب والثمر .

رُدَّ عليه : أن الحديث جاء للعموم في كل مسقيٍّ ، ولتفصيل قدر الواجب بـاختلاف حال الموجب فيه، ولا تعارض بينهما؛ حتى يمتنع اجتماعهما في نص [1] .

قلت: لو كان ما ذكرتموه في الرد مراداً لَفَعَلَهُ رسول الله ﷺ وأصحابه ، لكنهم لم يفعلوه !! .

٤. وعن الأوزاعي أن ابْنَ شِهَابِ الزُّهريَّ ، قال : " مضت السنة في زكاة الزيتون أن تؤخذ ممن عصر زيتونه حين يعصره فيما سقت السماء والأنهار أو كان بعلاً العشر ، وفيما سقي برشاء الناضح نصف العشر " [2] .

اعترض عليه : أنه موقوف لا يعلم اشتهاره ، ولا يحتج به على الصحيح .

قال البيهقي : " وحديث معاذ بن جبل وأبي موسى الأشعري ﷺ أعلى وأولى أن يؤخذ به ، يعني روايتهما أن النبي ﷺ قال لهما لما بعثهما إلى اليمن: ﴿ لا تأخذا في الصدقة إلا من هذه الأصناف الأربعة : الشعير ، والحنطة ، والتمر ، والزبيب ﴾ [3] .

---

(١) انظر : ابن العربي / أحكام القرآن (٢/٢٨٦) .

(٢) البيهقي / السنن الكبرى (كتاب الزكاة ، باب ما ورد في الزيتون) (٤/١٢٥) .

(٣) البيهقي / السنن الكبرى (كتاب الزكاة ، باب لا تؤخذ صدقة شيء من الشجر غير النخل والعنب) (٤/١٢٥) .

٥. وعن طاووس عن ابن عباس ﷺ قال : " فِيْ الزَّيْتُوْنِ الْعُشْرُ " [١] .

اعترض عليه : أنه ضعيف لا تقوم به حجة [٢] .

٦. وعن عطاء الخراساني ، أن عمر بن الخطاب لما قدم الجابية ، رفع إليه أصحاب رسول الله ﷺ أنهم اختلفوا في عشر الزيتون ، فقال عمر : " فيه العشر إذا بلغ خمسة أوسق حبه ، عصره ، وأخذ عُشْرَ زيته " [٣] .

اعترض عليه:

أنه ضعيف. قال البيهقي: "إسناده منقطع، وراويه ليس بقوي" [٤].

٧. وعن ابن شهاب أن عمر بن الخطاب أخذ من الزيتون الصدقة من كل خمسة أوسق من زيته من عشرة أمداد مدياً [٥] .

اعترض عليه :

قال أبو عبيد : " لا نراه محفوظاً ؛ لأن الليث يحدثه ، عن عقيل ، عن ابن شهاب موقوفاً عليه ، ولا يرفعه إلى عمر ، ولو كان أيضاً مجفوظاً ما كان ليصح ؛ لأنه مرسل عن ابن شهاب ، عن عمر " [٦] .

٨. وعن رجاء بن أبي سلمة ، قال : "سألت يزيد بن جابر عن الزيتون، فقال : عشّرهُ عمر بن الخطاب بالشام " [٧] .

---

(١) انظر : البيهقي / السنن الكبرى (كتاب الزكاة ، باب ما ورد في الزيتون) (١٢٥/٤) ؛ ابن أبي شيبة / مصنفه (كتاب الزكاة ، باب في الزيتون فيه الزكاة أم لا) (٢/ ٣٧٣) (١٠٠٤٧) .
(٢) النووي / المجموع (٤١٣/٥) .
(٣) البيهقي / السنن الكبرى (كتاب الزكاة ، باب ماورد في الزيتون) (١٢٦/٤) .
(٤) انظر : البيهقي / السنن الكبرى (١٢٦/٤) .
(٥) انظر : أبو عبيد / الأموال (ص٥٢١) .
(٦) انظر : أبو عبيد / الأموال (ص٥٣٦) .
(٧) أخرجه ابن أبي شيبة/مصنفه (كتاب الزكاة، باب في الزيتون فيه الزكاة أم لا) (٣٣/٣) .

اعترض عليه : أن الأثر ضعيف للانقطاع ما بين يزيد بن جابر ، وعمر بن الخطاب .

ثانياً : أدلة المذهب الثاني :

١. قال الله تعالى : ﴿ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُتَشَابِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ كُلُواْ مِن ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ وَلاَ تُسْرِفُواْ إِنَّهُ لاَ يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ ﴾ (١) .

وجه الدلالة من وجهين :

الأول : أن الله تعالى ذكر الزيتون والرمان ، ولا زكاة في الرمان عند الأكثر دون أبي حنيفة ، فلزم – بسبيل المجاورة – أن يكون الزيتون كذلك .

قال الشافعي : " ولا زكاة في الزيتون لقوله تعالى : ﴿ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ ﴾ فـقرنه مـع الرمان ، ولا زكاة فيه " فلا زكاة في الأول (٢) .

وقال ابن قدامة : " ولأنه (أي الزيتون) لا يُدَّخَرُ يَابِساً فهو كالخُضْرَوَاتِ ، والآية لَمْ يُرِدْ بِهَا الزَّكَاةَ ، لأنها مكية ، والزكاة إنما فرضت بالمدينة ، ولهذا ذكر الرمان ولا عشر فيه " (٣).

اعترض عليه :

بأن(الحق) في قوله تعالى : ﴿ وَهُوَ الَّذِي أَنشَأَ جَنَّاتٍ مَّعْرُوشَاتٍ وَغَيْرَ مَعْرُوشَاتٍ وَالنَّخْلَ وَالزَّرْعَ مُخْتَلِفًا أُكُلُهُ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُتَشَابِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ كُلُواْ مِن ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ... ﴾ متعلق بكل الأصناف

---

(١) سورة الأنعام آية (١٤١) .

(٢) انظر : القرطبي / أحكام القرآن (١٠٣/٧) وقد عزاه للشافعي .

(٣) ابن قدامة / المغني (٥٣٤/٣) .

المذكورة في الآية ، غير أن النبي ﷺ خصها بما يقيت ويدخر ، فخرج بذلك الرمان ، وبقي ما عداه تحت حكم العموم .

قال أبو بكر ابن العربي : " فأما الرمان فإنه أُخْرِجَ عند مَالِكٍ بأَنَّهُ لَا يُدَّخَرُ ، وأُخْرِجَ من عموم الآية والحديث (فيما سقت السماء ..) مالا يدخر ، بأن النبي ﷺ ما كان يأخذ من البقول زكاةً مع كثرته في حضرته وجواره وطاعته" [1].

أما أبو حنيفة ، فقد أفاد أن الآية على عمومها لم يخصصها شيء ، ولذلك فإنه يرى الزكاة في كل مخرج الأرض زرعاً أو ثمرةً حتى الرمان ففيه الزكاة .

قال الجصاص : " إن الله تعالى قَدْ ذَكَرَ الزَّرْعَ بلفظ عموم ينتظم كـ (سائر) أصنافه ، وذكر النخل والزيتون والرمان ، ثم عَقَّبَهُ بقوله ﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ﴾ وهو عائد إلى جميع المذكور ، فمن ادَّعَى خصوص شيء منه ، لم يسلم له ذلك إلا بدليل ، فوجب بذلك إيجاب الحق في الخضر وغيرها وفي الزيتون والرمان .

فإن قيل : إنما أوجب الله تعالى هذا الحق فيما ذكر يوم حصاده ، وذلك لا يكون إلا بعد استحكامه ومصيره إلى حال تبقى ثمرته .

فأما ما أخذ منه قبل بلوغ وقت الحصاد من الفواكه الرطبة ، فلم يتناوله اللفظ ، ومع ذلك فإن الزيتون والرمان لا يحصدان ،فلم يدخلا في عموم اللفظ .

قيل لــه : الحصاد ، اسم للقطع والاستئصال ،قال الله تعالى : ﴿ حَتَّى جَعَلْنَاهُمْ حَصِيدًا خَامِدِينَ ﴾، وقال النبي ﷺ يوم فتح مكة ﴿ ترون أوباش قريش ،

(١) ابن العربي / عارضة الأحوذي (١٠٩/٣) .

احصدوهم حصداً ﴾ ، فيوم حصاده هو يوم قطعه ، فذلك قد يكون في الخضر، وفي كل ما يقطع من الثمار عن شجرة ، سواء كان بالغاً أو أخضر رطباً ، وأيضاً قد أوجبت الآية العشر في ثمر النخيل عند جميع الفقهاء بقوله تعالى ﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ﴾ فدلّ على أن المراد يوم قطعه لشمول اسم الحصاد لقطع ثمر النخيل . وفائدةُ ذِكْرِ الحصاد هاهنا أن الحق غير واجب إخراجه بنفس خروجه وبلوغه حتى يحصل في يد صاحبه ، فحينئذٍ يلزمه إخراجه ، وقد كان يجوز أن يتوهم أن الحق قد يلزمه بخروجه قبل قطعه وأخذه ، فأفاد بذلك أن عليه زكاة ما حصل في يده دون ما تلف منه ولم يحصل منه في يده " [١] .

قلت : هذا غريب ؛ إذ كيف لأحد أن يقرر وجوب الزكاة في جميع أصناف الخارج من الأرض ، دون الرجوع إلى أقوال النبي ﷺ وأفعاله ، وأقوال الصحابة وأفعالهم التي تتعلق بذلك . فأين هؤلاء مما رواه سفيان قال: بعث الحجاج بموسى بن المغيرة على الخضر والسواد ، فأراد أن يأخذ من الخضر الرطاب والبقول ، فقال موسى بن طلحة عندنا كتاب معاذ عن رسول الله ﷺ ﴿ أَنَّهُ أَمَرَهُ أَنْ يَأْخُذَ مِنَ الحِنْطَةِ وَالشَّعِيْرِ وَالتَّمْرِ وَالزَّبِيْبِ . قَال : فَكَتَبَ إِلَيْ الحَجَّاجِ فِيْ ذَلِكَ ، فَقَالْ : صَدَقْ ﴾ [٢].

وفي رواية من طريق عطاء بن السائب قال : أراد موسى بن المغيرة أن يأخذ من خضر أرض موسى بن طلحة فقال له موسى بن طلحة : ﴿ أَنَّهُ لَيْسَ فِيْ الخُضَرِ شَيْءٌ ، وَرَوَاهُ عَنْ رَسُوْلِ اللهِ ﷺ قَالْ : وَكَتَبُوا بِذَلِكَ إِلَيْ الحَجَّاجِ ، فَكَتَبَ الحَجَّاجُ أَنَّ مُوْسَى بْنَ طَلْحَةَ أَعْلَمُ مِنْ مُوْسَى بِنْ المُغِيرَةِ ﴾ [٣].

---

(١) الجصاص / أحكام القرآن (١٧٧/٤ ، ١٧٨) .

(٢) أخرجه البيهقي / السنن الكبرى (كتاب الزكاة ، باب الصدقة فيما يزرعه الآدميون) (١٢٩/٤) .

(٣) ذكره الألباني / الإرواء ، انظره (ص ٢٧٩) .

قال الألباني : " قلت : فلو لا أن الحديث صحيح عند موسى بن طلحة لما احتج به إن شاء الله . وللحديث طرق أخرى متصلة ، ولقد اقتصرت هنا على أقواها ، فمن أراد الاطلاع على سائرها فليراجع (نصب الراية) و (التخليص) و(نيل الأوطار للشوكاني) ، وقد ذهب فيه إلى تقوي الحديث وطرقه ونقله عن البيهقي وهو الحق " [١] .

وروى البيهقي وابن الجارود بسندهما ، وعن موسى بن طلحة : ﴿ أن معاذاً لم يأخذ من الخضروات صدقة ﴾ . وقال الألباني صحيح [٢] .

وروى الأثرم بسنده عن سفيان بن عبد الله الثقفي ﴿ أنه كتب إلى عمر وكان عاملاً له على الطائف أن قِبَلَهُ حيطاناً من الفرسك (الخوخ) والرمان ما هو أكثر غلة من الكروم أضعافاً ، فكتب يستأمر في العشر ، فكتب إليه عمر: " أن ليس عليها عشر ، هي من العضاة كلها ، فليس عليه عشر﴾ [٣].

وعن عاصم بن ضمرة عن علي، قال : ﴿ ليس في الخضر شيء ﴾ [٤].

وقال البيهقي : " وهذا قول مجاهد ، والحسن ، والنخعي ، وعمر بن دينار ، ورويناه عن الفقهاء السبعة من تابعي أهل المدينة " [٥].

---

(١) انظر : الألباني / الإرواء (٣/٢٧٦) .

(٢) انظر المرجع السابق (٣/٢٧٦) .

(٣) أخرجه البيهقي / السنن الكبرى (كتاب الزكاة ، باب لا تؤخذ صدقة شيء من الشجر غير النخل والعنب) (٤/١٢٥) .

(٤) أخرجه ابن أبي شيبة / مصنفه (كتاب الزكاة ، باب في الخضر من قال ليس فيها زكاة) (٣/٢٣) .

(٥) أخرجه البيهقي / السنن الكبرى (٤/١٢٥) .

فعن سفيان عن المغيرة قال : سمعت مجاهداً وإبراهيم وهما جـالسان يقولان : ﴿ ليس في البقول ، ولا في التفاح ، ولا في الخضر زكاة ﴾ [1].

وعن حصين عن مطرف ، قال : سألت الحـكم عن الفصافص [2] ، والأقطان [3] ، والسماسم ، فقال : " ليس فيها شيء ، قال : الحكم فيما حفظنا عن أصحابنا أنهم كانوا يقولون : وليس في شيء من هذا زكـاة إلا الحنطة ، والشعير ، والتمر ، والزبيب " [4].

وعن ابن جريج ، قال : قال عطاء : " ليس في البقول ، والقصب ، و الحرير ، والقثاء ، والكرسف ، والفواكه ، والتفاح ، والتين ، والرمان ، والمرسك ، والفاكهة يُعد كلها مما فيه صدقة " [5] .

والمرسك : الإجاص ، والكرسف : القطن ، والأترج : الموملي [6] .

– فإذا تبين هذا ، عرفت أن ما ذهبوا إليه لا ينهض في تقرير زكاة الزيتون وسائر الخارج من الأرض إلا ما خصه الدليل كما سيأتي إن شاء الله .

---

(١) أخرجه ابن أبي شيبة/مصنفه (كتاب الزكاة ، باب في الخضر من قال ليس فيها شيء) (٣٢/٣) .

(٢) الفصافص : جمع فِصفِصَة : وهي الرُّطبة من علف الدواب . ابن الأثير /النهاية (٣/ ٤٥١) .

(٣) الأقطان: هي الحبوب التي تدخر كالحمص والعدس والترمس، وتشتهر بالقِطنية . انظر : ابن منظور / لسان العرب (باب القاف ، فصل الطاء) (٣٦٨٣/٥) .

(٤) أخرجه ابن أبي شيبة / مصنفه (كتاب الزكاة ، باب في الخضر من قال ليس فيها شيء) (٣٢/٣) .

(٥) أخرجه ابن أبي شيبة / مصنفه (كتاب الزكاة ، باب في الخضر من قال ليس فيها زكاة) (٣٢/٣) .

(٦) انظر : ابن أبي شيبة / مصنفه (٣٢/٣) .

الثاني : أن الحق في قوله تعالى : ﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ﴾ مصروف إلى الصدقة من غير الزكاة ، قاله عطاء ، ومجاهد ، وابن سيرين ، وإبراهيم ، وميمون بن مهران ، ويزيد بن الأصم ، وقول لسعيد .

فعن عطاء في قوله ﴿ وَآتُواْ حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ ﴾ ، قال : " يُعطى من حصاده يومئذ ما تيسر ، وليس بالزكاة " .

وفي لفظ: قال: "ليس بالزكاة ، ولكن يطعم من حضره ساعتئذٍ حَصَدَهُ" . وعن مجاهد قال : "يطعم الشيء عند صرفه" . وعن ميمون بن مهران ، ويزيد ابن الأصم " كان أهل المدينة إذا صرفوا يجيئون بالعِذق [1]، فيضعون في المسجد ، ثم يجيء السائل فيضربه بعصاه فيسقط منه " .

وفي لفظ : " كان الرجل إذا جَدَّ النخل يجيء بالعذق ، فيعلقه في جانب المسجد ، فيأتيه المسكين فيضربه بعصاه ، فيأكل ما يتناثر منه " [2].

اعترض عليه :

بما قاله الجصاص: " وأما من جعل هذا الحق ثابت الحكم غير منسوخ ، وزعم أنه حق آخر غير العُشر يجب عند الحصاد، وعند الدياس ، وعند الكيل ، فإنه لا يخلو قوله من أحد معنيين: إما أن يكون مراده عنده الوجوب، أو الندب ، فإن كان ندباً عنده ، لم يَسُغْ لــه ذلك إلا بإقامة الدلالة عليه ، إذ غير جائز صرف الأمر عن الإيجاب إلى الندب إلا بدلالة ؛ وإن رآه واجباً ، فلو كان كما زعم لوجب أن يَرِدَ النقلُ به متواتراً لعموم الحاجة إليه ، ولكان لا أقل من أن يكون نقله في نقل وجوب العشر ونصف العشر ، فلما لم يَعْرِفْ ذلك عامَّةُ

---

(١) العِذق : بالكسر العُرجون بما فيه من الشماريخ ، والعَذق : بالفتح النخلة . انظر : ابن الأثير / النهاية (٣/١٩٩) .

(٢) الطبري / جامع البيان (٨/٥٥ – ٥٧) .

السلف والفقهاء ، علمنا أنه غير مراد ، فثبت أن هذا الحق هو العشر ، ونصف العشر الذي بَيَّنَهُ رسول الله ﷺ " [1].

يُرَدُّ عليه :

بما أوردناه على اعتراضهم الذي ذكروا على الوجه الأول فتأمله .

٢. عـــن أبي موسى ، ومعاذ بن جبل ، أن رسول الله ﷺ بعثهما إلى اليمن ، فأمرهما أن يعلما الناس أمر دينهم ، فقال : ﴿ لَا تَأْخُذَا الصَّدَقَةَ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَصْنَافِ ؛ الْأَرْبَعَةِ : الشعيرِ، والحنطةِ ، والزبيبِ ، والتمرِ ﴾ .

وفي روايـــة عنهما : أنهما حين بعثهما إلى اليـــمن ، لم يأخذا إلا من الحنطة ، والشعير ، والتمر ، والزبيب .

وفي رواية عن أبي بردة عن أبي موسى الأشعري أنه لما أتى لم يأخذ الصدقة إلا من الحنطة ، والشعير ، والتمر ، والزبيب .

وفي رواية : قال : عندنا كتاب معاذ عن النبي ﷺ أنه إنما أخذ الصدقة من الحنطة ، والشعير ، والزبيب ، والتمر .

وفي رواية : قال : أمر رسول الله ﷺ معاذ بن جبل حين بعثه إلى اليمن أن يأخذ الصدقة من الحنطة ، والشعير ، والنخل ، والعنب [2].

وجه الدلالة :

أفاد الحديث برواياته حصر الزكاة في الأصناف الأربعة ، ولو كانت في غيرها لبيّنه رسول الله ﷺ ، ولعل الحكمة في ذلك أنها قوت القوم الذي كانوا يَدَّخِرُونه وقتئذ .

---

(١) الجصاص / أحكام القرآن (١٧٧/٤) .

(٢) انظر: الألباني/ إرواء الغليل (٢٧٦/٣ – ٢٨٠) ؛ الشافعي/الأم (كتاب الزكاة) (٣٤/٢).

قال الشافعي : " ولا يؤخذ من شيء من الشجر غير النخل ، والعنب ، فإن رسول الله ﷺ أخذ الصدقة منهما ، وكانا قوتاً " [1] .

وقال في موضع آخر : " لا زكاة في شيء من الثمار غير التمر ، والعنب ؛ لأن النبي ﷺ أخذ الصدقة منهما ، وكانا قوتاً بالحجاز يُدَّخَرُ " [2] .

ولما كانت هذه الأصناف الأربعة تشترك في القوت والادخار فقد ألحق كثير من العلماء منهم : المالكية والشافعية والحنابلة في رواية المذهب ألحقوا بها غيرها مما تتحقق فيه علة القوت والادخار .

ولا يخفى أن الزيتــون ليس مما يقيت ويدخر ، فإنــه يلحق بالخضر ، كما ذكر الإمام أحمد في رواية المذهب ، وإن زيته من الإدام لا من القوت كما ذكر الشافعي في الجديد .

قال أبو عبيد : " ومع هذا ، إن الأحاديث التي ذكرناها في باب صدقة ما تُخْرِجُ الأرض عن ابن عمر ، وأبي موسى الأشعري ، وعن شريح ، والشعبي ، وإبراهيم ، والحسن،حين ذكروا الأصناف التي تجب فيها الصدقة مما تخرج الأرض فسموها وأسقطوا الصدقة عما وراء ذلك ، فقد تبين أنهم لم يروا في الزيتون شيئاً ، فصار هذا رأي هؤلاء جميعاً مع الحديث المرفوع " [3] .

اعترض عليه :

بأن الزيتون من أعظم القوت ، وأفضل المطعوم والمشروب ، وأنه يدخر زيتاً ، ويدخر حباً .

---

(١) البيهقي / معرفة السنن والآثار (١١٥/٦)

(٢) القرطبي / تفسيره (١٠٣/٧)

(٣) أبو عبيد / الأموال (ص ٥٣٦ ، ٥٣٧)

على أن الزكاة تؤخذ من كل نوع عند انتهائه باليبس فيما ييبس ، وانتهائه بالطيب فيما لا ييبس كالخضر ؛ ولذلك إذا كان الرُّطَبُ لا يَتْمُرُ ، والعنب لا يتزبب ، تؤخذ الزكاة منهما على حالهما ، ولو لم تكن الفاكهة الخضرية أصلاً في اللذة ، وركناً في النعمة ، ما وقع الامتنان بها في الجنة ؛ ألا تراه وصف جمالها ولذتها فقال : ﴿ فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ ﴾ ، فذكر النخل أصلاً في المقتات ، والرمان أصلاً في الخضروات . أولّا ينظرون إلى وجه امتنانه على العموم لنا ولأنعامنا بقوله ﴿ أَنَّا صَبَبْنَا الْمَاء صَبًّا ، ثُمَّ شَقَقْنَا الْأَرْضَ شَقًّا، فَأَنبَتْنَا فِيهَا حَبًّا، وَعِنَبًا وَقَضْبًا، وَزَيْتُونًا وَنَخْلًا، وَحَدَائِقَ غُلْبًا﴾ (١) (٢) .

قُلْتُ: الأولى فهم الآية على ضوءِ من أقوال وأفعال النبي ﷺ وأصحابه؛ لأن الله تعالى قد أقام نبيه مبيناً مراد كلامه ، ولأن الصحابة الأصفى سريرة ، والأرقّ فؤاداً ، والأزكى نفساً ، والأرسخ علماً ، والأدق فهماً لمراد الشارع، وأسرار شريعته قد أخرجوا الزكاة من كل صنف تتحقق فيه العلة.

* وقد أفاد ابن حزم أن تحديدها في القوت والادخار قولٌ لا برهان على صحته لا من القرآن ولا من السنة ولا من الإجماع ، ولا يُعلم أن أحداً من السلف قد قال به ، ثم قال : " أنه (أي الشافعي) في القديم قاس على البر والشعير كُلَّ ما يتقوت من الثمار! فإن البلوط ، والتين ، والقسطل ، وجوز الهند أقوى وأشهر في التقوت من الزبيب بلا شك ؛ فما علمنا بلداً يكون قوت أهله الزبيب صِرْفاً، ونعلم بلاداً ليس قوتها إلا القسطل، وجوز الهند ، والتين صِرْفاً ؛ وكذلك البلوط ، وقد يعمل منه الخبز والعصيدة ؛ فظهر فساد هذا القول ! .

(١) سورة عبس الآيات (٢٥-٣٠) .

(٢) انظر : ابن العربي / أحكام القرآن (٢/٢٨٤ - ٢٨٧) .

وأما قول مالك فأشد وأبين في البعد ، لأنه إن كانت علته التقوت ، فإن القسطل ، والبلوط، والتين ، وجوز الهند ، واللفت ، بلا شك أقوى في التقوت من الزيت ، ومن الزيتون، ومن الحمص ، ومن العدس ، ومن اللوبياء .

والعجب كله إيجابه الزكاة في زيت الفجل ! وهو لا يؤكل ، وإنما هو للوقيد خاصةً ؛ ولا يعرف إلا بأرض مصر فقط .

وأخبرني ثقة في نقله وتمييزه أن المسمى بمصر فجلاً يعمل منه الزيت الذي رأى مالك فيه الزكاة : هو النبات المسمى عندنا بالأندلس (اللبشتر) وهو نبات صحراوي لا يغترس أصلاً .

ولم ير الزكاة في زيت ذريعة الكتان ، ولا في زيت السمسم ، وزيت الجوز ، وزيت الهكران ، وزيت الزنبوج ، وزيت الضرْو ، وهذه تؤكل ويوقد بها ، وهي زيوت خراسان، والعراق ، وأرض المصامدة ، وصقلية ؟.

ولا متعلق لقوله في قرآن ولا في سنة صحيحة ، ولا في رواية سقيمة ، ولا من دليل إجماع ، ولا من قول صاحب ، ولا من قياس ، ولا من عمل أهل المدينة ؛ لأن أكثر ما رأى فيه الزكاة ليس يعرف بالمدينة ؟

وما نعرف هذا القول عن أحد قبله : فظهر فساد هذا القول جملة ، وبالله تعالى التوفيق " [١].

خاتمة البحث :

بعد هذا العرض المفصل لأدلة كل مذهبٍ يبدو لي وجاهةُ ما ذهب إليه الإمام الشافعي في الجديد ، والإمام أحمد في روايةٍ هي المذهب عند الحنابلة من عدم وجوب الزكاة في الزيتون، وذلك لاعتمادهم على فعل النبي ﷺ وأصحابه ﷺ .

---

(١) ابن حزم / المحلى (٤/١٧ ، ١٨)

ولقد أحسن الإمام أبو عبيد القول في كتابه (الأموال) فيما يخص المسألة منتصراً لهذا المذهب فقال : " وكذلك الزيتون : لا صدقة فيه ، مثلها مثل الخضر؛ لأنه بها أشبه منه بالأطعمة التي سَنَّ رسول الله ﷺ فيها الصدقة من البر ، والشعير ، والتمر ، والزبيب ، ولا أراه – أيضاً – يشبه القطاني التي أوجب فيها الصدقةَ من أوجبها؛ لأن تلك يابسة تدخر، وهذا رطب يفسد ويتغير ، فإن كان يشبه منها شيئاً فليس هو بشيء أشبه منه بالسمسم ، وذلك أنها جميعاً تؤكل ثمرتها ، ويؤتدم بعصيرها .

وقد بعث رسول الله ﷺ معاذاً إلى اليمن ، وهو معدن السمسم ، فلم يبلغنا أنه أمره في حبه ولا دهنه بشيء ، وكذلك الزيت لم يأتنا عنه ﷺ أنه أوجب فيه شيئاً ، وقد كان يعرفه ويستحبه في طعامه ، ويأمر بالادهان به ، فيما يروى عنه، وقد نزل ذكره في القرآن ،فلم يسن فيه رسول الله ﷺ سنة علمناها ، ولا ذكره في شيء من كتب صدقاته حين ذكر الثمار ، وعشور الأرضين . فالزيتون عندنا مما عفا عنه ، كعفوه عن الخضراوات والفواكه " [1] .

والله أعلم .

(١) أبو عبيد / الأموال (٥٣٥ ، ٥٣٦)

اللغة بين القومية والهوية

د/ عاطف إسماعيل أحمد(*)



مقدمة

اللغة ظاهرة اجتماعية، يشترك في إنتاجها وطلبها جميع أفراد النوع الواحد من الكائنات الحية وعلي رأسها الإنسان، ففي حياة الإنسان أشياء كثيرة لا يمكن الاستغناء عنها، ومنها اللغة، فقد أدرك الإنسان أنه لا يستطيع أن يحيا وحده؛ لأنه يعجز بمفرده عن تحقيق حاجاته ومتطلباته، ومن هنا بحث في إقامة جسور الاتصال بينه وبين غيره من بني البشر، فعمل جاهداً علي طلب العلم، ونقل الثقافات؛ مما ساعد علي تلاقي الحضارات رغم اختلاف القوميات والهويات، والأهواء والأحاسيس والمشاعر.

والحقيقة أن دراسة اللغة البشرية لم تكن سهلة أمام العلماء، فاللغة تمثل اللغز المحير الذي أثار فضولهم حول تفسيرها، والبحث عن كنهها، ومن هنا فاللغة ظاهرة على جانب كبير من التعقيد، والعناصر أو الوحدات التي تؤلف نسجها تنتظم منها صورًا وأشكالاً لغوية لا حصر لها، حتى تبدو من المستحيل أن نصل إلى أية نتائج صحيحة من فحصها إلاّ إذا درست بمنهج علمي على درجة عالية من التنظيم. ومن خلال ارتباط الإنسان بلغته التي تمثل قوميته وهويته جاء هذا البحث في ثلاثة مباحث: فتناول الأول اللغة القومية والهوية من حيث المفهوم، واللغة وحقائق

(*) مدرس بكلية المعلمين – جامعة عمر المختار، ليبيا.

الهوية، والاعتزاز بالقومية، وأمثلة للاعتزاز بالقومية والهوية، ثم تعليم اللغات القومية وأثرها في تلقين القومية والانتصار لها. ثم ناقش الثاني صوراً من الصراع بين اللغة والهوية في أماكن متفرقة من الوطن العربي الذي كان - ولا يزال- مطمعاً لكثير من المتطفلين الاستعماريين، فعرض للصراع بين اللغة والهوية من جانب والفرانكفونية الاستعمارية من جانب آخر في الجزائر وموريتانيا، والفرانكفونية وسياسة التعريب، والقضية الأمازيغية بين اللغة والهوية والفرانكفونية، وكذلك السواحيلية بين اللغة والهوية، ثم تناول الثالث اللغة العربية وثقافة التكامل، وظاهرة الاغتراب الفكري واللغوي، واللغة بين الثقافة والإعلام ومسؤولية الإعلام، ثم موقف اللغة العربية من علوم العصر.

[١]

مفهوم اللغة والقومية والهوية

اللغة والقومية والهوية

إن العربية الفصحى ليست لغة تخاطب فحسب، ولكنها لغة عبادة، يُقرأ بها القرآن، وتتم بها مواثيق الزواج، ومن يتهاون في أمرها أو يفرط في شأنها، فإنما يفرط في جزء من دينه وعقيدته، فاللغة وعاء كبير يحوي فكر المجتمع وثقافته، وهي مرآة لكل ما يموج به هذا المجتمع من نشاط، " وإن الحياة الاجتماعية كما نعرفها لا يمكن تصورها بدون اللغة "[١]. رغم التعدد اللغوي الكبير في أرجاء المعمورة، وما قيل : إنه " يوجد من اللغات بقدر ما يوجد من البشر "[٢] وهذا التعدد مرده إلي رافد واحد وهو لغة آدم عليه السلام (كلكم لآدم وآدم من تراب) " نجد بعد ذلك جماعة من المفكرين يتبنون فكرة أن اللغة أساس القومية منهم ماكس نورداو "[٣].

عند البحث في موضوع القومية العربية ودور اللغة فيها يجب استخدام مناهج بحث القومية والهوية في أدب دراسات القومية في الغرب خلال العقود الأخيرة، ولكن دون التسليم بالضرورة بمقولات هذه الدراسات وأفكارها وعملياً فإن مسألة تقديم دراسة متخصصة حول أثر اللغة في القومية والهوية، لا في الحالة العربية ولكن على وجه العموم، مما يجعل هذه الدراسة ذات أهمية خاصة لدارسي القومية واللغة عموماً – ولدارسي القومية واللغة العربيتين على وجه الخصوص.

ويركز دارسو القومية ممن يتبنون أهمية اللغة على أن اللغة أهم أدوات العملية الاجتماعية وأدوات صناعة الإنسان، فاللغة هي الواسطة التي تجعل من الأمة "مجتمعا متخيلا"، وتربط الفرد في وقت وحيز اجتماعي معين مع أبناء أمته ممن لم يرهم أو يقابلهم. ولكن هذا لا يمنع وجود مَنْ يقلل من أهمية اللغة، أو يعدها مجرد عامل بين عوامل أكثر أهمية في حياة الإنسان. لكن اللغة ومنذ فجر التاريخ كانت مقياساً لتمييز أمم لأنفسها عن الآخرين، فمثلاً قام اليونان بتمييز أنفسهم عن البربر باعتبار الأخيرين لا يتحدثون اليونانية، وقام اليهود في الأندلس باستخدام العبرية لتسجيل أمور دينهم، في حين قام الأطباء اليهود في بولندا باستخدام مصطلحات طبية عربية بدل اللاتينية.

إن اللغة العربية مهمة في تعريف الذات القومية (لا تكوينها)، وإن الفصحى مشتركة بين المتحدثين بالعربية عبر التركيز على موضوع التحديث اللغوي في قومية معينة، سواء أتمَّ الحديث عن التحديث اللغوي في إطار اللغة ذاتها أم تغيير أكثر راديكالية يتعدى تحديث اللغة لنوع من تغيرات جذرية أم استبدال في اللغة مرتبط بتغييرات سياسية واجتماعية أوسع. على أن الرؤية للتحديث ودور اللغة فيه تدعو إلى تحديث اللغة العربية، ولا سيما تطوير تعليم اللغة وتطوير قدرات

مدرسيها، وضرورة تدريس العربية في جميع المدارس قاطبة بما فيها الأجنبية؛ لأهمية اللغة في صياغة طرق التفكير والعلاقات الاجتماعية. لما للغة العربية من دور فعال في إزكاء روح القومية العربية، والهوية القومية في الشرق الأوسط. لذا فإن صلة حتمية تم تأسيسها بين اللغة والهوية القومية، وإن نشر تعليم اللغة العربية في مختلف الآفاق أحد المرتكزات الرئيسَة التي تنطلق منها الإيسيسكو؛ لتعمَّ لغة القرآن الكريم أقطار العالم الإسلامي كافة، من حيث "إنّ اللغة العربية كانت متداولة ومنتشرة في عديد من المناطق الإفريقية والآسيوية قبل المرحلة الاستعمارية التي عصفت بمعظم المقوّمات الثقافية للعالم الإسلامي، وذلك لدرجة أنّ بعض اللغات الوطنية الإفريقية والآسيوية كانت تكتب بالحروف العربية، وأن اللغة السواحيلية التي تحتل مركزاً مرموقاً بوصفها لغة العلم والتعليم في المدارس في كل من كينيا والدول المجاورة لها – تكتب بحروف عربية، وقد نمت ألفاظها وكلماتها نمواً كبيراً بفضل ما اقتبسته من ألفاظ عربية كثيرة. وكان ذلك قبل استبدال الحرف اللاّتيني بالحرف العربي، في مطلع السبعينيات من القرن الماضي" (٤).

لقد كان الخط العربي هو الواسطة الوحيدة للديانة والتجارة والمعاملات الاجتماعية للمسلمين من أول الأقاليم الوسطى الأفريقية إلى آخرها، كما أنه في أقصى الجنوب الأفريقي يستعمله مهاجرو الملايو. لقد كان الحرف العربي من أقوى العوامل التي صمدت بها الشعوب الإسلامية الأفريقية في وجه المستعمر لعهود طويلة؛ من كل ما تقدم نستنتج " أن الحرف العربي انتشر بانتشار الحضارة الإسلامية"(٥).

"إن الحديث عن اللغات الأفريقية أمرٌ مرهقٌ غاية الإرهاق للدارسين؛ إذ يبلغ عدد اللغات في أفريقيا نحو خمسمائة لغة، يتكلم بها نحو مائتي مليون من

المواطنين الأفارقة الذين يعيشون جنوبي الصحراء في المناطق الاستوائية[٦]. فاللغة المكتوبة لها طقوسها ووضعها الخاص، وبإمكان القارئ أن يعود إلى الجمل والمفردات العويصة المرة تلو الأخرى حتى يفهمها في النهاية. وتشترك اللغات الأفريقية فيما سجلته من آداب بلغاتها في أنها - في حالات كثيرة - تكتب المقدمة والخاتمة والتعليقات باللغة العربية، وتستخدم الكثير من الألفاظ العربية التي شاعت في اللغات الأفريقية، وتحتذي بحور الشعر العربية وبناء الجملة، وتقع حتى في بعض الضرورات اللغوية العربية[٧].

وكانت تسعي الفكرة إلى صقل الحرف العربي وتطويره صوتياً وتقنياً وتطويعه لكتابة لغات الشعوب الإسلامية المتعددة بطريقة علمية متقنة، وكذلك المحافظة على التراث الحضاري للشعوب الإسلامية وتنمية لغاتها وثقافتها حتى تتمكن من مسايرة الثورة العلمية والتكنولوجية وتطوّر الاتصالات والمواصلات. وربط لغات الشعوب الإسلامية بعضها ببعض من خلال اتخاذها لحرف واحد هو الحرف العربي، وربطها من ثم بلغة القرآن الكريم، وتهيئة وسائل التواصل والتبادل بينها كلّها، وتقليص نفوذ اللغات الأجنبية الدخيلة على الشعوب الإسلامية الأفريقية، وتخليصها تدريجياً من الهيمنة السياسية والثقافية والفكرية والاقتصادية الأجنبية، ومحاربة الأمية من خلال تطوير لغاتها وكتابتها وفق المنظور الثقافي المتسق مع دواعي الهوية والذاتية، ووفق المنهج التربوي القائم على أساس استخدام اللغة الوطنية في عملية التعلم؛ بحسبانها أنجح الوسائل وأقصر السبل للوصول إلى هذا الغرض وأقلها تكلفة.

وما يخدم في الأساس قضية انتشار اللغة العربية على أوسع مدى، ويحقق هدفاً استراتيجياً من أهداف التنمية الثقافية والبناء الحضاري في بلدان العالم

الإسلامي. وهو إلى ذلك مشروعٌ طويلُ النفس مستمر ومطرد، ولن ينتهي إلاّ بعد الانتهاء من إعادة الحروف العربية إلى اللغات الإسلامية التي كانت تكتب بها أصلاً، قبل أن تتعرض للتآمر الاستعماري الثقافي. وهو عملٌ يتطلب تضافر الجهود؛ " لنؤكد أن اللغة العربية قادرة على أن تتطور. وقد شهد القرن التاسع عشر محاولات جادة للإصلاح اللغوي ضد حركة التتريك؛ لإحلال اللغة التركية بدلاً من العربية في نظم التعليم والدواوين الرسمية "[٨].

وما سبق من آمال لا يمكن بحالٍ أن تنهض بها جهة واحدة؛ ولذلك قام تعاون وتنسيق قويان من أجل إنجاز هذا المشروع بين الإيسيسكو وعدة منظمات ومؤسسات إسلامية وعربية، منها، على الخصوص، البنك الإسلامي للتنمية الذي له هو الآخر اهتمامات ثقافية وتعليمية، إضافة إلى اختصاصاته المالية والاقتصادية الرئيسَة. وعزّز هذا العملَ الثقافيَّ الحضاريَّ المهم، ما قامت به الإيسيسكو بالتعاون مع معهد الأبحاث والدراسات للتعريب بالرباط، من صنع آلة كاتبة جديدة تطبع بالحروف العربية اللغاتِ الإسلاميةَ، التي تمّ تَنْميط كتابتها. وهو ابتكار مهم أضاف جديداً إلى الطباعة العربية، إضافةً إلى الاختراع الجديد الذي ابتكرته المنظمة الإسلامية، وهو إنتاج حروف مطبعية عربية للطباعة اليدوية لطبع الكتب والصحف والمجلات والوثائق بهذه اللغات الإسلامية الأفريقية.

وقد تسعى الأمم لخلق" الجهود المتعددة لكسر الحواجز اللغوية التي تفصل اللغة القومية عن لغات العالم السائد، كمسعى أهل اليابان المتمثل في اهتمامهم الشديد بأمور الترجمة الآلية من اليابانية وإليها "[٩]، "ولقد أثبت علماء الدلالة أن الألفاظ تؤثر على الجهاز العصبي للإنسان، كما أن اختيار الألفاظ هو الذي يساعد على التحكم في اتجاهات الناس وتصرفاتهم "[١٠].

اللغة وحقائق الهوية

" إن الحضارة الإنسانية لا يمكن فهمها بعيداً عن المجتمع الإنساني "[١١]، وعندما نبحث عن الهوية ومعيتها باللغة نجد أن اللغة أداة تعبير خارجي لا تدخل في بنية الهوية؛ لأن الهوية هي مجموعة مضامين تراثية وتاريخية وثقافية من الممكن التعبير عنها بأي أداة تعبير، ولكن الوسيلة الكبرى للتعبير اللغة. ولكن من ناحية أخري، فإن فرضية ربط اللغة بالهوية يؤدي إلي عدم مشروعية الترجمة من لغة إلى أخرى، ولكن إذا عددنا اللغة جزءاً من الهوية فإننا نستطيع أن ننقل مضامين الهوية من لغة إلي أخري، ولكن هناك من يقول إن فرضية ارتباط اللغة بالهوية فرض غير مقبول.؛ لا يعطي إلا معني واحداً وهو عدم القدرة علي الخروج من اللغة القومية، وعدم القدرة علي ممارسة لغة أخري قد يكون في ممارستها ثراء للغة القومية ذاتها.

إن ثورة الاتصالات وسرعة انتقال المعلومات جعلت من العالم إقليما كبيرا، أو – كما يقولون – قرية كبيرة، فإن ثورة الاتصالات لم تلغ حقيقة كون العالم مؤلفا من أقاليم جغرافية مختلفة، علي الرغم من الاختلافات البيولوجية والأنثروبولوجية بين أفراد الشعوب. ويمكن القول إن هذه الشخصية الثقافية هي وليدة لأيديولوجيات أو عالم الأفكار علي اختلافها؛ ومن هنا نجد الفكرة التي تطرح نفسها باستمرار، وهى مشكلة الأنا والآخر، ذلك الآخر الذي شغلنا به حبا وكرها، قربا وبعدا، على مر السنين ، وفي الحالتين يغيب عنا اكتشاف إمكاناتنا الذاتية التي في مقدورها أن تختار جيدا. فإن الآخر أو المختلف ليس كله شرا، وليس دائما يكون شرا، حتى إن بدا أمامنا غير مقبول في تصرفاته وسلوكياته ، فمازال أمامنا المستقبل ؛ لنوجهه نحو احترامنا والإنصات بنا، لأننا قوة فاعلة ومغيرة علي أرض الواقع الحضاري،

لا مجرد لسان مفوه، مبين فحسب. وأعتقد أن الفكر العالمي الذي يكتب بأيدي أدبائنا ومفكرينا، هو الأفق العالمي الذي يشارك في تحديد القضايا والاهتمامات المشتركة التي تخلق الشخصية الثقافية، وهذه بدورها نقطة الانطلاق للانفلات من التعصب الديني والعرقي والإقليمي الذي يعاني منه عالم اليوم ويهدد بكارثة حضارية .

من أمثلة الاعتزاز باللغة القومية في العصر الحديث:

في قمة المجموعة الأوروبية الأخيرة وقف رجل الأعمال الفرنسي ايرنست أنطوان سيلييه يلقي كلمة باسم رجال الأعمال الأوروبيين، وفوجئ الرئيس الفرنسي شيراك بأن مواطنه إيرنست بدأ بإلقاء الكلمة باللغة الإنجليزية، لغة شكسبير، فقاطعه قائلا: لماذا لا تلقي كلمتك بلغتك الأم؟ فرد إيرنست: "سألقي الكلمة باللغة الإنجليزية؛ لأنها لغة البزنس"؛ فغضب شيراك وغادر القاعة مع وزير ماليته تيري بريتون ووزير خارجيته فيليب دوست بلازي. وعندما سأله الصحافيون عن سبب الغضب والانسحاب قال: "لقد صدمت لرؤية فرنسي يعبر عن نفسه بغير اللغة الفرنسية، وقد انسحبت لكي لا أستمع إلى كلمة شخص لا يحترم لغته". ولم يغادر شيراك مقعده، ولم ينسحب من الجلسة عندما ألقى جين كلود تريشيه، حاكم البنك المركزي الأوروبي كلمته، فقد كان يتحدث بالفرنسية، رغم أن الحوار في اجتماعات البنك يجري باللغة الإنجليزية. وشيراك درس في الولايات المتحدة، وهو يجيد اللغة الإنجليزية كأحد أبنائها، ولكنه توقف عن استخدام هذه اللغة منذ انتهاء دراسته وعودته إلى فرنسا،

وعندما التقى الرئيس بوش في السنة الماضية أصر على التحدث بالفرنسية معه، وكان يرافق الزعيمين – حتى على مائدة العشاء مترجمان – الأول أمريكي ينقل كلام بوش إلى الفرنسية، والثاني فرنسي ينقل كلام شيراك إلى

الإنجليزية. وفي الأمم المتحدة حيث الحوار باللغة الإنجليزية، تظاهر شيراك بأنه لم يفهم بعض الأسئلة التي وجهت إليه باللغة الإنجليزية، فقام توني بلير الذي يجيد الفرنسية كأحد أبنائها بالترجمة له.

وفي ألمانيا: قد تجد في الشارع من يحدثك بلغة غير ألمانية، ويرشدك إلى عنوان تبحث عنه، أو إلى مطعم لتناول وجبة غذائية، ولكنه قطعا سائح مثلك؛ إذ إن الألمان يرفضون بإباء التحدث بلغة غير لغتهم. والتمسك باللغة الأم مظهر أساسي من مظاهر احترام القومية والمواطنة، والتخلي عنه تفريط في ذلك، والله خلق الناس شعوبا وقبائل ليتعارفوا، ولو كان العالم بأسره قبيلة تتكلم لغة واحدة لكان مثيراً للضجر، واحترام اللغة الأم ليس شوفينية ولا غروراً قومياً، وإنما هو في مصلحة الثقافة العالمية والحوار بين الحضارات؛ إذ لا يمكن بناء العالم على لغة واحدة، وبالتالي على ثقافة واحدة. والذين يرون أن التحدث بلغة أجنبية مظهر حضاري، ويتباهون عندما يحيونك بكلمة "هاي"، ويعربون عن اتفاقهم معك في الرأي بكلمة "أوكي" نقول لهم: إن الدول لا تترسخ وترتقي إلا بارتقاء لغتها.

<u>تعليم اللغات القومية:</u>

يعد ما قدمه علم اللغة في تعليم اللغات القومية قليلاً بسبب تأخر الأطفال في تلقي اللغة؛ لأن المعجم اللغوي لا يكتمل لديه إلاَّ متأخراً، بل يبدأ في تركيب الجمل البسيطة، ثم الجملة الأكثر تعقيدا، ومن هنا عندما يذهب الطفل إلى دور الدراسة يبدأ دور علم اللغة يظهر على استحياءٍ، بل يبدأ من :

- تقديم الوصف العلمي السليم لأصوات اللغة، ومن هنا تبدأ الاستفادة من الظواهر الصوتية كالنبر والتنغيم والوقف والإمالة...الخ.

- تعليم متلقي اللغة كيفية اختيار الكلمات السهلة، والتراكب اللغوية، ثم التدرج إلى الأصعب فالأصعب، ويبدأ بالمفردات المحسوسة قبل المجردة، والتراكيب البسيط قبل المعقدة.
- التركيز علي الشائع اللغوي، وترك المفردات الشاذة والغريبة والمهجورة. (١٢)
- فتح المجال اللغوي أمام الطفل لتعلم اللغة، وتنمية قاموسه الخاص بكل ما يستطيع من قوة؛ حتى يصبح – كما قال تشومسكي – وحشاً اجتماعياً. " فالطفل الذي يستطيع أن ينطق بأي عدد من الجمل أو بجمع من الجمل الصحيحة نحويا قد يصبح وحشاً اجتماعياً "(١٣).

كل ما سبق الإشارة إليه بالإضافة إلى اعتبار أن الطفل يتحكم في مقدرة خاصة تجمع بين ما يتعلمه وما لقنه إياه المجتمع الذي يعيش بداخله "وهذه القدرة هي جزء لا يتجزأ من المواقف الحياتية والقيم، والدافعية لاستخدام اللغة، وملامحها، وجوانبها المختلفة، وكذلك القدرة على إدراك علاقة اللغة مع غيرها من رموز السلوك التواصلي. هذه المواقف تجاه اللغة واستخدامها لها أهمية خاصة؛ نظراً إلى أنها تمثل جزءاً لا يتجزأ من مواقف الطفل تجاه اللغة ذاتها كجزء من الأنماط العقلية التي يكتسبها"(١٤).

[٢]

صور من الصراع بين اللغة والهوية

<u>صراع اللغة والهوية في الجزائر:</u>

تؤكد المواثيق الرسمية للجزائر أن اللغة العربية هي اللغة الوطنية الرسمية؛ وعلي كل المؤسسات أن تعمل علي ترقيتها وحمايتها والسهر علي سلامتها وحسن استعمالها. والملاحظ للواقع يجد أن الاهتمام باللغة العربية ما يزال محتشماً في ظل

الهيمنة الفرانكفونية علي الإدارة الجزائرية. فالسياسة اللغوية في الجزائر يراها المختصون قد نجحت في جزء منها وفشلت نسبياً؛ بسبب تداخل العراقيل والمطالب وتعددية الفضاءات اللغوية. وما تزال جهات تعرقل ترقية هذه اللغة وان كانت فترة الاستعمار التي عاشها الوطن العربي لها مبرراتها في الإبقاء علي محاربة اللغة العربية.

إن اللغة العربية المستعملة في كثير من القطاعات والأجهزة محتاجة اليوم إلى ترقية في التعبير، وإلي بذل جهد أكبر في مراعاة قواعدها النحوية. وقد عمد إلى تجسيد سياسة لغوية طبقاً لمواثيق أول تشرين الثاني (نوفمبر) المجيدة، ويتجسد ذلك في أول دستور للدولة، حيث نص علي رسمية اللغة العربية، وجعلها من المقومات أو الثوابت الوطنية، وتبلورت السياسة اللغوية خصوصاً في عهد الرئيس الراحل هواري بومدين الذي جعلها من الانشغالات الكبرى، وبذلت الجزائر من الجهود حول هذه المسألة ما لا يمكن لأي مؤرخ أن ينكره، سواء أكان ذلك علي مستوي التوجيه والتخطيط والتسييس، أم علي مستوي الإنفاق. قد يكتشف المحلل للسياسة اللغوية في الجزائر أن لا أحد ينكر أن قراء اللغة العربية أكثر نسبة من القراء باللغة الفرنسية، ووصل الحد بالصحف الفرنسية رغم تعددها وكثرتها إلا أن سحب ثلاث جرائد لا يوازي جريدة واحدة تصدر باللغة العربية.

إن السياسة اللغوية في الجزائر انطلقت فيها سياسة السلطة إلى خلق التوازن بين اللغة العربية واللغة الفرنسية من مبدأ الحقائق والواقع، لا من الخطاب حول التعريب، ويصر علي أننا مغاربة ولدينا تاريخ وتقاليد وهوية ولغات وطنية نوعية. وبأن دعاة اللغة البربرية الذين أقدموا مرات علي إحراق مدن وقري تحت شعار

المطالبة بترسيم الأمازيغية، وقاموا بإضراب شامل في الدراسة لمدة سنة كاملة هم المعتدون.

وموضوع السياسة اللغوية إشكالية تعد تدخلاً في الصراع الثقافي واللغوي والحضاري المعقد والمخيف الموجود داخل الجزائر. ما دام المجتمع الجزائري يتحدث بعدة لغات، فهناك إذن ثلاثة فضاءات لغوية، الفضاء العربي بحكم أنه المنتشر عدداً وجغرافياً، بما يمتاز به من تعددية مرتبطة باستعمال لغة فصحى، هي لغة المدرسة والتعامل الرسمي، إلى جانب تعدد في اللهجات المتداولة بين عامة المتحدثين في المجتمع.

تلك المواثيق تخلص إلى أن هناك خمس عائلات لهجية: الفضاء الشرقي، الفضاء العاصمي إلي جانب الريف العاصمي، ثم الفضاء الغربي، ثم الجنوب الذي يحتاج إلى تقسيمه إلى فضاءين هما: فضاء شرقي قريب من دولتي ليبيا وتونس وبه لهجات تقترب من الشمالية الشرقية، ثم الفضاء الجنوبي الغربي ذو الميزات الخاصة.

إن اللغة العربية المكتوبة التي تدعى أدبية أو فصحى أو كلاسيكية ليست لغة للتخاطب الشائع. ذلك أن استعمالها يقتصر على المثقفين الذين لا يملكون أداة أخرى للتواصل فيما بينهم غير هذه اللغة. وبالمقابل فهي تظل لغة دولية بمعنى الكلمة؛ لأن الكيفية التي تستخدم بها كافة الأقطار العربية في تحرير الصحف أو عرض البرامج الإذاعية والتلفزة تبقى واحدة. لقد دخلت اللغة الفرنسية إلى المغرب العربي مع الاستعمار، كما استهدفت السياسة الاستعمارية بوضوح استئصال اللغة والثقافة العربيتين في سبيل عملية مزدوجة تتمثل في إقصائهما بيداغوجيا والحط من شأنهما ثقافيا. وقد كانت تلك النتيجة تبدو محققة غداة الاستقلال. ورغم أن بلدان المغرب

العربي الثلاثة قد فشلت في الجهود التي بذلتها منذ ذلك الوقت لإحلال اللغة العربية محل اللغة الفرنسية في جميع استعمالاتها، فإنها قد أفلحت مع ذلك في جعل العربية تستعيد مكانتها الواقعية.

والآن تشهد الساحة الجزائرية جدلا واسعا ونقاشا مستعرا بين الداعين إلى ضرورة إعطاء الأولوية للغة الفرنسية في شتى مجالات المعرفة داخل الجزائر، وهم الذين يطلق عليهم أنصار (وى) وبين المتمسكين باللغة العربية وضرورة المحافظة عليها وعلى سيادتها باعتبارها اللغة الأصلية للجزائر وفقا لنص الدستور وباعتبار الجزائر بلدا عربيا مسلما، ويدلل أنصار اللغة العربية على ذلك بأن دولا في جنوب شرق آسيا حققت تقدما هائلا في المجالات العلمية والتكنولوجية معتمدة في المقام الأول على لغتها الوطنية وليس لغات أخرى.

إنه من الضروري أن تظل اللغة العربية هي اللغة الأولى للجزائر، وأن تظل لها السيادة أيضا على ما دونها من لغات، ولكن في الوقت نفسه لابد أن نضيف إليها ما تحتاجه من مصطلحات وتعبيرات من لغات أجنبية أخرى ليست لها مقابل في اللغة العربية؛ حتى لا نتخلف عن اللحاق بركب الحداثة والتطوير. يركز دارسو القومية ممن يتبنون أهمية اللغة على أنها أهم أدوات العملية الاجتماعية وأدوات صناعة الإنسان، لغة تسمي البعض «عملاء» والبعض «وطنيين»، فيها لكل جماعة قاموس يعرّف المعاني على نحو يغاير تعريفها في قاموس جماعة أخرى. فعلى جانب تشكّلت اللغة السياسية من مفردات الصراع مع إسرائيل والمقاومة والممانعة، وعلى الجانب الآخر تألفت اللغة السياسية من تعابير تدور حول وحدة الدولة.

يظهر اتجاه في الجزائر الآن يدعو إلى ضرورة إعطاء الأولوية للغة الفرنسية في شتى مجالات المعرفة، كما يظهر اتجاه آخر يدعو إلى التمسك باللغة

العربية وضرورة المحافظة عليها وعلى سيادتها، باعتبارها اللغة الأصلية للجزائر وفقا لنص الدستور وباعتبار الجزائر بلدا عربيا مسلما. وهذه الفكرة ليست وليدة اليوم بل هي قديمة المنشأ حينما انقسم العالم العربي قسمين: الأول ينادي بالكلاسيكية القديمة في كل شيء، والآخر ينادي بالتحلل من كل قديم ومنه ظهر اتجاه الإصلاحيين وأصحاب القومية. وقد ظهر هذا الجدل في الجزائر عندما نادت القيادة الجزائرية بضرورة إصلاح وتحديث هياكل الدولة بأسرها من تعليم وقضاء وإدارة واقتصاد؛ حتى تكون الجزائر مؤهلة للدخول في عصر العولمة والاقتصاد الحر والتقدم نحو تحقيق المزيد من الانفتاح على العالم الخارجي. وعندما فوجئ الناس بتقرير على بن زاغو - وهو أحد الأكاديميين الذين أوكل إليهم وضع التصورات بشأن إصلاح وتحديث التعليم - ثار المجتمع الجزائري خاصة بالنسبة للداعين إلى المحافظة على سيادة اللغة العربية، حيث طالب التقرير بتدريس اللغة الفرنسية اعتبارا من السنة الثانية من المرحلة الابتدائية، وإعطاء الأولوية لتدريس كافة العلوم باللغة الفرنسية. والحقيقة أنه في كل بلد عربي يوجد أكثر من بن زاغو، ففي مصر تدرس الإنجليزية من السنة الأولى الابتدائية، وتوجد المدارس الأجنبية التي تدرس العلوم باللغة العربية والفرنسية (مدارس اللغات) وهذا مكمن الخطورة على عروبة العرب وهويتهم. وكان من الأولى أن تقترح البدائل الأخرى للمحافظة على سيادة اللغة العربية. وقد حققت دول كثيرة تقدماً هائلاً في المجالات العلمية والتكنولوجية معتمدة في المقام الأول على لغتها الوطنية وليس لغات أخرى.

<u>موريتانيا الفرانكفونية :</u>

موريتانيا إحدى دول المغرب العربي ويقال إنّ سكانها من البربر والعرب الحسانيين أو البيضان ويقطنون في الشمال الموريتاني وفي الوسط، وإنّ العرب

الحسّانيين الذين يشكلّون النسبة الغالبة من سكان موريتانيا هم من قبائل معقل التي زحفت مع الهلاليين وبني سليم بأمر من الخليفة الفاطمي في مصر ، أمّا جنوب موريتانيا فيقطنه الزنوج الموريتانيون وهم ينحدرون من عدة قبائل من النيجر والسنغال ومالي.

أما اللغة الرسمية لهم فهي العربية مع وجود مكثّف للغة الفرنسية المنتشرة خصوصا في وسط الزنوج الموريتانيين، وثمة تعديل أُدخل على أول دستورٍ للبلاد، وهو أنّ اللغتين العربية والفرنسية هما لغتان رسميتان في البلاد "[١٥].

أمّا الديانة السائدة في موريتانيا فهي الإسلام وحسب الدستور الموريتاني فإنّ الإسلام هو دين الدولة. فقد دخل الإسلام إلى موريتانيا مع موسى بن نصير في سنة ٧٠٨م، فعندما وطّد المسلمون وجودهم في بلاد المغرب انطلقوا جنوبا نحو موريتانيا لمواصلة نشر الدعوة الإسلامية ، وقد أدرك المسلمون أهمية موريتانيا من حيث موقعها المهم الحسّاس باعتبارها واقعة على طريق استيراد الذهب من غربي إفريقيا. وقد لعبت موريتانيا دورا بارزا في إثراء الحضارة الإسلامية وأصبحت مركز إشعاع علمي وثقافي..

ولأنّ موريتانيا تحتلّ موقعا استراتيجيا فقد صارت محل أطماع الغربيين وتحديدا دول جنوب حوض المتوسط. وكبقية الأقطار المغاربية فقد تعرضّت موريتانيا للاحتلال والغزو الفينيقي والروماني ، وقد أقام الفينيقيون على سواحل موريتانيا مراكز تجارية متعددة، وبدأ اهتمام البرتغاليين بموريتانيا منذ النصف الأول من القرن الخامس عشر ، ففي عام ١٤٣٤ ميلادية نزل القائد البحري جيل أيانيش لأول مرة في رأس بوغديد الصحراوية التي كانت في ذلك الوقت جزءا من موريتانيا. وقد كتب العديد من الرحالة البرتغاليين الكثير من المعلومات والكتب عن

موريتانيا وشعبها في ذلك الوقت ، كما أنشأ البرتغاليون مراكز للعبيد حيث كان القراصنة البرتغاليون يخطفون الموريتانيين ويبيعونهم في أسواق الرقيق في أوروبا.

وكثيرا ما استغلّ البرتغاليون الصراعات المستفحلة بين البراكنة والطرارزة – وهما قبيلتان تنتميان إلى العرب الحسانيين – لبسط سيطرتهم على موريتانيا، ونفس الصراعات خدمت الهولنديين ومن بعدهم البريطانيين والفرنسيين الذين استولوا على أقطار المغرب العربي. وفي ٢٧ كانون الأول – ديسمبر – ١٨٩٩ صدر قرار حكومي فرنسي بتأسيس دولة موريتانيا الفرنسية ، ولإسكات إسبانيا التي كان لها وجود في موريتانيا اتفقت فرنسا معها عام ١٩٠٠ على أن يمتدّ النفوذ الإسباني إلى الصحراء الغربية شمالي الرأس الأبيض.

المجتمع الموريتاني ينقسم بحدة إلى فئات اجتماعية تقوم على الأنساب بشكل صارم. وعلى المستوي اللغوي نجد الفرنسيين ينتهجون نهجا ذكيا في استقطاب النخبة من أبناء الموريتانيين وتعليمهم اللغة الفرنسية وتأسيسهم على ما يريدون؛ كي يكونوا أيديهم وعيونهم وعقولهم ولسانهم؛ فتكلموا الفرنسية وتمكّنت من إيصال هذه النخبة الفرانكفونية إلى دوائر القرار، وهؤلاء هم الذين جعلوا اللغة الفرنسية لغة رسمية في موريتانيا شأنها شأن اللغة العربية.

" إن اللغة قد تتدخل في تحديد وتركيب أنماط الفكر في المجتمع " "[١٦]، وظلّت موريتانيا تتعرّض للمد والجزر بين أنصار اللغة العربية وأنصار اللغة الفرنسية ، وكان الاستعمار الفرنسي قد استثمر تعدد اللهجات في شمال إفريقيا وإفريقيا عموما لصالحه ، إلى أن أصبحت اللغة الفرنسية أو الإنجليزية لغات رسمية في العديد من الدول الإفريقية. وقد وقعت أول أزمة في هذا المجال سنة ١٩٦٦ بسبب تنامي الأقليّات التي تتكلم اللهجات الإفريقية المختلفة، والتي رأت في اللغة

الفرنسية أداة لتأكيد ذاتها بتشجيع من بعض الحكّام الأفارقة المتفرنسين ومن الدوائر الفرنسية نفسها.

وقد شهدت المدارس الموريتانية اضطرابات وصدامات بين كل من أنصار اللغة العربية والفرنسية ، وتعقدّت الأزمة أكثر عام ١٩٦٨ عندما أصدرت الحكومة الموريتانية قرارا يجعل اللغة العربية لغة رسمية إلى جانب اللغة الفرنسية ، وأعلنت الحكومة عزمها على احترام اللغات المحليّة المختلفة ، وخصّصت وقتا في الإذاعة المسموعة لتلك اللغات. وأخذت اللغة العربية تواجه صعوبات جمّة في موريتانيا وصعب عليها أن تقف في وجه فرنسة الإدارة والتعليم ، وقد بذلت فرنسا كل الجهود لتشويه الأصالة الموريتانية حتى لا تنتشر اللغة العربية والإسلام في إفريقيا. لأنّ موريتانيا كانت على الدوام جسرا بين إفريقيا والحضارة العربية والإسلامية، ولم تتمكن هذه النخبة الفرانكفونية من فرض الثقافة الاستعمارية بالقوة ، إذ إنّ الشعب الموريتاني الذي لعب أجداده دورا كبيرا في إيصال الإسلام واللغة العربية إلى إفريقيا ، ظلّ محافظا على أصالته. ولأجل الدفاع عن الهويّة المسلوبة تأسست العديد من الأحزاب والتيارات التي كانت تهدف إلى استرجاع الهويّة المسلوبة ، وقد قرعت الأحزاب الوطنية والإسلامية جرس الإنذار باكرا، وبدأت تدفع الشعب الموريتاني باتجاه العودة إلى أصالته؛ وهذا ما جعل العسكر يصعّدون حملاتهم ضدّ هذه التيارات التي كانت تحمل مشروعا مغايرا لمشروع السلطات المتعاقبة على موريتانيا.

وأكدّ الدستور الجديد أنّ الإسلام هو دين الدولة ، وأنّه المصدر الوحيد للقانون، كما أكدّ أنّ الشعب الموريتاني شعب مسلم عربي وإفريقي مصمم على السعي من أجل تحقيق وحدة المغرب العربي والأمة العربية وإفريقيا. وأقرّ الدستور

الجديد أنّ اللغة العربية هي لغة رسمية من دون شريك في رسميتها ومن دون ازدواجية في سيادتها ، وبهذا الشكل أرضى الدستور القوميين الموريتانيين الذين يؤمنون بعروبة موريتانيا ، وأكدّ الدستور أنّ اللهجات الإفريقية السائدة في موريتانيا وهي : البولارية والولفية والونيكية هي لغات وطنية في موريتانيا (١٧)، ونصّ الدستور أيضا على المساواة بين جميع المواطنين من دون تمييز في الأصل والجنس والعرق والمكانة الاجتماعية، " كما تشكو العربية من ازدواجية الفصحى والعامية، تشكو بعض البلدان العربية من ثنائية لغوية، حيث تنافس العربية لغة أجنبية دخيلة خلقها الاستعمار الإنجليزي أو الفرنسي، وإن كانت الازدواجية اللغوية قدرًا علينا محلياً فالثنائية اللغوية قد فرضت علينا عولمياً ""(١٨).

القضية الأمازيغية بين اللغة والهوية

ليس من السهولة تقديم توصيف دقيق، أو تعريف جامع مانع للتيار الأمازيغي في المغرب، فهو تيار معقد ومتشابك؛ لما دَاخلَه من ملابسات وتوجهات مختلفة: ثقافية، وإيديولوجية، وقومية، وسياسية، واجتماعية، واقتصادية... الخ. فـ «الأمازيغية» في معناها المعجمي البسيط هي: لغة السكان الأصليين لمناطق الشمال الإفريقي.و«الأمازيغيون» قبائل شتى تلتقي أنسابهم جميعاً عند جدهم الأعلى الذي يتسمون باسمه نسبةً، وهو (مازيغ) الذي تقول بعض المصادر التاريخية إنه من أحفاد نوح عليه السلام. وهو ملف معقد؛ حيث يرجع إلى مجموعة من الجمعيات الثقافية والأحزاب السياسية المختلفة التوجهات والأغراض، وإشكالاته مركبة من قضايا شتى: فهو أولاً من الناحية اللسانية متعدد ومختلف، وهو من الناحية التصورية متضارب إلى درجة التناقض أحياناً، وهم مجموعة متعددة، ومختلفة ولكنها غير متناقضة من المكونات العرقية، والثقافية، واللغوية، جمع شملها الدين

الإسلامي الذي برهن تاريخياً ــ ولا يزال ــ في العديد من بقاع العالم المتعدد الأعراق واللغات على شموليته الاحتضانية، وقدرته الاستيعابية لكل اللغات والأعراق والثقافات"[١٩].

وهل بمقدور الأمازيغية من حيث هي جنس بشري، (لغة طبيعية) ــ كما يقول علماء اللسانيات ــ أن تتحمل كل ذلك ؟ فتسعف كل هذه التيارات، وكل هذه الأجنحة والتوجهات للوصول إلى مقاصدها الإيديولوجية والسياسية أم لا؟ هل يتضمن معجم اللغة الأمازيغية مفاهيم إسلامية، أم أنه خال منها تماماً؟ باعتبار أن اللغة الأمازيغية ما كانت حاجزاً بين الناس والدين الإسلامي؛ لأن اللغة الأمازيغية لغة مرنة تقترض المفردات الأجنبية عنها بدلالاتها عند الاحتياج، وتضفي عليها من بنيتها التنظيمية ما يجعلها طيعة للسان الناطق بها. فبعض الكلمات تُنطق دون تغيير يذكر، أو مع تغيير طفيف يتلاءم مع اللسان الأصلي نحو:(الله) جل جلاله هو (الله) بلا تغيير، و(جهنم) هي (جهنم)، والرسول (ص) هو الرسول (ص)، لكن «الجنة» تنطق «أَنْجَنْتْ» أو «الجَنْتْ» حسب اختلاف اللهجات، و«الآخرة» هي «لُخْرَى»، والنبي (ص) هو «نْبي» بسكون النون.. وهكذا رغم تغلغل المفاهيم الإسلامية في عمق الفكر الأمازيغي عبر القرون الطويلة التي مرت على الفتح الإسلامي للمغرب الأمازيغي فمازال الناس يتمسكون بأناشيدهم وأهازيجهم في كثير من نواحي الحياة. فلم تكن هذه اللغة حاجزاً بين الأمازيغ والإسلام؛ لأن هذه اللغة قابلة بطبيعتها الصرفية والاشتقاقية لحمل المضامين الإسلامية، بل هي تحملها فعلاً، كما يظهر واضحاً في تراثها الأدبي الذي يزخر بقصائد شعرية رائعة في الإرشاد إلى تعاليم الإسلام والدعوة للتمسك بها، والزهد في الدنيا والترغيب في الآخرة، وما إلى ذلك من أغراض دينية. ومنذ دخل الإسلام المغرب اهتم به الأمازيغ وأولوه

كامل عنايتهم؛ فاجتهدوا في حفظ القرآن والحديث وتعلم الفقه، ووُجِدَ منهم علماء أعلام أتقنوا العربية وألّفوا بها، ونقلوا منها إلى لغتهم الأمازيغية ما شاء الله نقله من المضامين الإسلامية. ولتيسير الفهم والاستيعاب كانوا يدرسون ويعظون باللسانين العربي والأمازيغي.ولم تكن الأمازيغية أبداً حائلاً بينهم وبين معرفة أحكام دينهم، وما حالهم في ذلك إلا كحال الترك وغيرهم من الشعوب التي دخلت في الإسلام وأبلت فيه البلاء الحسن؛ بنصر دعوته ونشر تعاليمه باللغة العربية وبلغاتهم الأصلية. وأحيانا يشعر الأمازيغي بالإهانة والسخرية به خاصة عند استعماله العبارات العامية التي ينبغي أن يعزر مستعملوها: (الزيت ما هو إدام، والشلحة ما هي كلام)، و(أنغ، أنغ)... إلى آخر ذلك من عبارات التهكم والسخرية بالإنسان الأمازيغي! والجانب الثقافي غَنِيّ غِنَى حياة الإنسان الأمازيغي الذي تلاقحت ثقافته بثقافة الأجناس البشرية التي تعاقبت على أرض المغرب، وعلى الرغم من كون هذه الثقافة غير مدونة؛ فإن ثمة بقية بصمات منها على أرض المغرب لغوياً وجغرافياً وسلوكياً. فمن الناحية اللغوية نرى أن الدراسة العلمية النزيهة السليمة يمكن أن تكشف عن قواسم مشتركة في جوانب متعددة بين اللغة العربية الأمازيغية، وقد يكون ذلك ناتجاً عن تأثر الأمازيغية بالحضارة الإسلامية العربية "(٢٠).

السواحيلية بين اللغة والهوية

ما كنه الهوية السواحيلية ؟ وما المميزات التي تفرقها عن غيرها؟ وإذا أردنا الخوض في هذه النقطة سوف نجد أنفسنا أمام ثلاثة مفاهيم للهوية السواحيلية، وهي: المفهوم الإفريقي الذي يربط الأصل الإفريقي بالمحددات الثقافية والاجتماعية للهوية، والمفهوم العربي الذي يقوم أساسا على اللغة العربية التي يصبح من عدها لغته الأم عربيا دونما نظر إلي أصله العرقي أو لونه، والمفهوم الأوروبي الذي يربط الهوية

باللون الأبيض حيث يعد حسب هذا المفهوم العلامة الفارقة التي تميز الأوروبي من غير الأوروبي. فقد ربط المستعمرون الأوروبيون الذين نظروا بدونية إلى شعب المنطقة بين اللون الأسود للسكان وبين التخلف الحضاري. ورأى هؤلاء الأوروبيون أن لا أصالة للغة السواحيلية، مدعين أنها ابنة غير الشرعية لعلاقة تمت بين العربية واللغات الإفريقية، غير أن الإفريقيين يقولون : إن السواحيلية لغة إفريقية يمتد نسلها إلى لغة البانتو، وإن تأثرها بالعربية ليس إلا في مجال المفردات، ولا يمتد إلى القواعد النحوية التي تظهر الأصل الإفريقي للغة السواحيلية بجلاء لا يخفى على الأعين.

تتبع تاريخ تطور السواحيلية كلغة بدأت كلغة تفاهم بسيطة بين السكان الأفارقة والتجار العرب، ثم تطورت تدريجيا إلى أن أصبحت لغة مستقلة بذاتها، امتدت وانتشرت لتشمل كل ساحل إفريقيا الشرقي. وتطور أيضا من ناحية الوظيفة، فبعد أن كانت وظيفتها دينية اجتماعية أصبحت لها وظيفة ثقافية تنويرية إبداعية "[٢١].

القرانكفونية وسياسة التعريب

ما من متأمل في السياسات اللغوية الحديثة في المغرب العربي إلا ويجد نفسه حالاً أمام بَدَاهَة التناقض المركزي لهذه السياسة بين مصطلحي "التعريب" و"الفرانكفونية" اللّذَين يحيلان إلى التوتّر القائم بين العربية والفرنسية. فاللغة الفرنسية في المغرب العربي تَردّ إلى الاستعمار، تتأصل فيه وتتذكر بأثره ما لم تجدده، أما اللغة العربية فترجع إلى أصل سابق، إلى ثقافة الإسلام وإلى نبالة الأصل. ففي حين حمل كل بلد من بلدان المغرب العربي (تونس، والجزائر، والمغرب) لواء التعريب، يبقى الواقع العملي هو واقع ازدواجية لغوية (عربية – فرنسية)، وهذا في الوقت الذي يقال : إن التعريب هو الواجهة الثقافية للاستقلال،

والحقيقة أن الفرانكفونية هي بمثابة محاولة مقنعة لغزو ثقافي جديد. فقد لعبت اللغة الفرنسية دورا حاسما في التطور الثقافي بالمغرب العربي، إذْ لم تتصل مجتمعات هذه المنطقة بما يُصطلح على تسميته بالحداثة إلا عبر اللغة الفرنسية.

تجريد كيفية استعمال اللغة الفرنسية في المغرب العربي من كل خصوصية، ونفي إدماجها في سياق ثقافي مغاير. ويمكن ملاحظة ذلك بصفة خاصة في مجال آخر، هو حقل الأدب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية. يقول جاك بيرك : "إن اللغة العربية هي أقوى القوى التي قاومت الاستعمار الفرنسي في المغرب، بل هي اللغة العربية الكلاسيكية الفصحى بالذات، فهي التي حالت دون ذوبان المغرب في فرنسا. إن الكلاسيكية العربية هي التي بلورت الأصالةَ الجزائرية، وقد كانت هذه الكلاسيكية العربية عاملاً في بقاء الشعوب العربية"[٢٣]. فقد نبه العديد من الأدباء والنقاد إلى ازدواجية تعامل النقد الفرنسي مع الأدب المغاربي؛ إما بسجنه في علاقة ثنائية مع فرنسا أو محاولة إلحاقه بالأدب الفرنسي وبمحو معالمه الثقافية. وفي كلتا الحالتين أدى (ذلك النقد) إلى رفض حقيقي لهذا الأدب المغاربي؛ لأنه أبدى تجاهلا تجاه الجذور الثقافية الخاصة التي يعبر عنها هذا الأدب باللغة الفرنسية وبذلك يظل الواقع اللغوي في المغرب العربي اليوم بالتأكيد واقع عمل مشترك عميق يتم بين اللغات.

فاللغة الفرنسية تشتغل داخل اللغة العربية العصرية وداخل اللغات الأم، عربية كانت أم بربرية. وهذه الأخيرة تشتغل داخل اللغة الفرنسية المُتَكَلَّمة في المغرب العربي. وبعيداً عن أسطورة اللُّغات المفصولة، يبقى الوضع اللغوي بالمغرب العربي وضع استحضار وتفاعل بين مختلف اللغات المتواجدة. يرى بعض المفكرين في الازدواجية اللغوية أمرا أساسيا لإعلاء اللغة العربية إلى مرتبة لغة

عصرية:«علينا أن ننتقل من ازدواجية لغوية مفروضة إلى ازدواجية لغوية مقبولة ومثقفة، أظهرت دراسات عديدة التحولات التي أصابتها نتيجة تأثرها بعلاقة الجوار التي ربطتها باللغة الفرنسية باعتبارها لغة مكتوبة وشفهية، وهي تحولات تطول الصوت والصرف والتركيب والدلالة.

دَرَسَ ظاهرة أل «سَنَنِ المختلطِ (code-mixing)» الذي يقود المتكلم المغربي إلى إدخال كلمات أو تعابير فرنسية في لهجته العربية. وواضح أن السبب في هذا الاستعمال يرجع إلى كون اللغة الأم لا تمنح للفرد في هذا السياق التعبير الملائم عن الفكرة المذكورة داخل لغته. فاللغة الفرنسية في المغرب العربي لغة متكلمين تختلف لغتهم الأم تماما عن الفرنسية، وهذه اللغة الأم هي التي تمد فرنسية أولئك المتكلمين بحقل التصورات والاستعارات. تريد الأنظمة السياسية أن تنسى كونَ الاستعمار قد حصل، تُرِيدَ محو آثاره لكي لا يَبْقَى هناك سوَى عَلاَمَة قانونها الخاص. ذلك هو المعنى العميق لسياسة التعريب، ولكن تحقيقها لا يمكن أن يتم إلا داخل الاستحضار غير المُعْتَرَفِ به للغة الفرنسية المستبدلة باللغة العربية "[٢٣].

الأمازيغية والفرانكفونية

قد نشأ الأمازيغي وترعرع في ظل الدعم الفرانكفوني، خاصة أن الأهداف المعلنة للفرانكفونية إنما هي دعم اللغة الفرنسية وثقافتها في مستعمراتها السابقة؟

والحقيقة أن المسألة تتجاوز دعم اللغة الفرنسية وثقافتها؛ إلى المحافظة ما أمكن على المكاسب التوسعية للاستعمار الاقتصادي والفكري في المنطقة، والتي تعد بوابة إستراتيجية لإفريقيا، تلك المكاسب التي تحققت في المنطقة بعد كل ما بذله من جهود متواصلة خلال فترة قد لا تقل عن قرنين من الزمن، كان ذلك على فترات،

يصنع لكل فترة شعارها الملائم؛ انطلاقاً من الصليبية إلى الفرانكفونية بعد التمهيد لها بالغزو العسكري. فالتيار الأمازيغي لم ينشأ مع ظهور الفرانكفونية، وإن كانت تغذيه، ولذا تكون الفرانكفونية صياغة ظرفية للاستمرار في تطبيق ما رُسم من خطط لإخضاع هذه الطائفة، بل تقريبهم والاستفادة منهم.

فحينما أخفقت فرنسا في زرع التفرقة بين المغاربة حيث كان غرضها من ذلك تكوين مناطق متفرنسة مفصولة عن الإسلام ولغته العربية، وبالتالي تكون سندها في الاستعمار، ووسيلتها في السيطرة على البلاد، وتسخرها لأغراضها الاستعمارية؛ فحينما لم تنجح في ذلك عمدت إلى الفرانكفونية التي ظاهرها نشر اللغة الفرنسية ودعمها في مستعمراتها السابقة، وباطنها «الغزو الفكري» والتمكين للثقافة الفرنسية، والتصورات الفرنسية، ونمط الحياة الفرنسية الذي هو جزء من الحضارة الغربية المبنية على أسس مناقضة للإسلام، وتدفع بها في اتجاه يخدم أطماعها الاستعمارية، وتحقق لها ما أخفقت فيه من تفرقة وسيطرة. ولا مفارقة في دعم الفرانكفونية للتيار الأمازيغي (الإيديولوجي)؛ فهما رضيعان من لبن واحد، وهي الحركة الاستشراقية ذات الأهداف العدوانية على الإسلام والمسلمين.والحركة التي تدعو إلى إحياء الأمازيغية هي ردة فعل طبيعية لحركة القومية العربية الحديثة؛ على غرار ما وقع في البلاد العربية الأخرى، من فرعونية وقبطية وفينيقية وبابلية... الخ. وقد أسهم الاستعمار الأوروبي الغربي في تغذية هذا الشعور وتحميسه؛ لزيادة الفرقة بين أبناء العالم الإسلامي. فتلك الدعوة ترمي إلى التفرقة العرقية، ومحاربة اللغة العربية، وفصل الأمازيغ عن الإسلام.

ويبقى سؤال مهم، وهو: هل نعد ما تطالب به الحركة الأمازيغية اليوم من تعليم اللغة الأمازيغية بالمدارس الحكومية والمعاهد الرسمية ــ ويبدو أن شيئاً من

ذلك بدأ يتحقق بالفعل على أرض الواقع - مع الإصرار على المطالبة بالكتابة بالحرف الأمازيغي القديم دون الحرف العربي؛ هل نعد هذا ظاهرة سلبية أم إيجابية؟ والمدقق في الأمر يجد الظاهرة سيفاً ذا حدين؛ فهي ستؤدي إلى تقويض اللغة العربية في أذهان الأمازيغ هذا التفسير السلبي لها، وهي من جهة أخرى قد تكون وسيلة ناجحة لتعميق الإسلام والهوية الإسلامية. لأن الإسلام رسالة، واللغة أداة تبليغ. فهي الواسطة التي تجعل من الأمة "مجتمعا متخيلا"، وتربط الفرد في وقت وجيز اجتماعي معين مع أبناء أمته ممن لم يرهم أو يقابلهم".

مصطلحا التعريب والفرانكفونية يحيلان إلى التّوتّر القائم بين العربية والفرنسية. فاللغة الفرنسية في المغرب العربي تَردّ إلى الاستعمار،أما اللغة العربية فترجع إلى أصل سابق، إلى ثقافة الإسلام وإلى نبالة الأصل. إن التعريب هو الواجهة الثقافية للاستقلال، وإن الفرانكفونية بمثابة محاولة مقنعة لغزو ثقافي جديد. إن التعارض الوجداني تجاه اللغة الفرنسية إنما هو تعبير عن تعارض وجداني أكثر جذرية يهم التوجهات العميقة للثقافة المغربية، فلا يوجد من ينكر الدور الحاسم الذي لعبته اللغة الفرنسية في التطور الثقافي بالمغرب العربي، إذ لم يتصل المغرب العربي بالحداثة إلا عبر اللغةِ الفرنسية. لم تأتِ تلك الحداثة بمحض الاختيار، وإنما فرضت في إطار الاستعمار، وإذا كانت اللغة العربية تحظى بالتقدير لأنها ترد إلى أصل إسلامي، أما اللغة الفرنسية فلا تعد عنصرا من الأصل يمكن قبوله لغرض ما.

مما سبق يمكن الإيمان بأنه يظل الواقع اللغوي في المغرب العربي اليوم بالتأكيد واقع عمل مشترك عميق يتم بين اللغات. فاللغة الفرنسية تشتغل داخل اللغة العربية العصرية وداخل اللغات الأم، عربية كانت أم بربرية. في عملية التعريب كثيراً ما تضطر اللغة العربية العصرية إلى ترجمة اللغة الفرنسية بَدَلاً من الحلول

محلها. وبوصفها لغة حداثة، فهي غالبا ما تضطر إلى الاقتداء بالفرنسية ولو بمجرد اتباع وظيفتها واستعمالاتها؛ لذا لا يمكن اعتبار اللغة الفرنسية المستعملة في المغرب العربي مجرد امتداد أو اتساع للغة المستعملة في فرنسا؛ فهي تتسم بخصوصيات صوتية وتركيبية.

ويعد الغزو اللغوي بالنسبة للفرد مكان الفقدان التدريجي للجسد الأمومي نظام اللغـات في المغـرب العربـي، يعيش المغرب العربي ازدواجية اللغة الكلاسيكية واللغة – الأم. وغالبا ما تُدْعَى هذه الأخيرة التي تكون إما بربرية أو عربية لغة دارجة. فقد كانت اللهجة تختلف باختلاف الجهات أو المناطق، وأحيانا باختلاف القرى؛ مما يبين أن اللغة الأم كانت تطابق تنوع الجماعات، ومع تطور وسائل التواصل في العصر الحديث تحقق نوع من التوحيد داخل هذه اللهجات. وهو يتواصل الآن على الصعيد الوطني. لقد احتفظت اللغة الفرنسية التي كانت تعد لغة رسمية طيلة فترة الاحتلال بمكانة مهمة في المغرب العربي بعد الاستقلال، وذلك بإرادةٍ من دول المنطقة. وعن طريق انتشار المدارس وتأثير وسائل الإعلام أصبحت هذه اللغة معروفة لدى الجمهور بشكل أوسع؛ مما كان عليه الأمر إبان المرحلة الاستعمارية. والخاصية الأساسية لهذه اللغة الأم هي إحالتها على القيم التقليدية.

إن اللغة البربرية هي أساس الثقافة المغربية القديمة، وتعد اللغة القرآنية في المغرب العربي أيضا الرمز الأكثر ترسخا للهوية الإسلامية. تأثير اللغة القرآنية إنما يعمل في ذات اتجاه اللغة الأم والدفاع عنها؛ فقد جسدت بحضورها في المغرب العربي قانون المستعمر، وهذا السبب أيضا هو الذي يجعل التعبير باللغة العربية العصرية يبدو في أغلب الأحيان موسوما بامتثالية تولد الإحساس بالملل كما يحصل

لدى تقديم النشرات الإخبارية المتلفـزة. يحاول بعض كتاب اللغة العربية رفع هذا الثقل بتحرير اللغة من الداخل، غير أن ذلك لا يتم إلا بصعوبة في المغرب العربي؛ لأن المؤلفين القادرين على تحقيقه يفضلون غالبا اللجوء إلى اللغة الفرنسية حيث يتطلعون إلى العثور على حرية أكثر في التعبير، علما بأن هذه الحرية تتوفر في اللغة العربية على خلفية ثقافية متينة ضمن أدب ليس كله ورعا ونسكا.

[٣]

اللغة العربية وثقافة التكامل

اللغة بين و الثقافة و الإعلام:

العلاقة بين الثقافة والإعلام علاقة متحركة ، والفصل بينهما ولو شكليًا يُعد خطأ منهجيًا بنيويًا ويعيق عملية فهم تلك الحركة المتبادلة الدائرة بينهما. فالإعلام كما العادات كما التقاليد كما الدين كسائر مفردات التركيبة الأنثروبولوجية للمجتمعات تتقاطع مع بعضها البعض. وتتكون عناصر الإعلام من ثلاثة عناصر:

أولاً: عنصر المرسل.

ثانياً : عنصر المستقبل.

ثالثاً: عنصر الأداة أو الوسيلة "[٢٤].

فينبغي إعادة النظر في طبيعة علاقة المثقفين بوسائل الإعلام، لا من حيث كونهم يُصنِّفُونَ افتراضيا ضمن جمهورها، بل باعتبارهم مدعوين إلي تعزيز فرق الإنتاج والتجديد والابتكار داخل مؤسسات الإعلام التي تخوض حاليا حرب البقاء وكسب معركة المنافسة التي يفترضها الإعلام المُعَولَمُ. لابد من تطوير الخطاب الإعلامي بما يتناسب مع متطلبات العصر المعلوماتي وقضاياه وتداعيات ثورة الاتصال اللامنقطعة والتحديات التي تواجهها الأمة العربية والإسلامية؛ وبما يحافظ

على ثوابتها ويخدم تطلعاتها، مع الالتزام بالمصداقية في الخطاب الإعلامي العربي داخلياً وخارجياً والتأكيد على حرية الرأي والتعبير ورفع مستوى الإعلام العربي وتوفير المعلومات ووسائل الاتصال المتطورة، مع ضرورة الاهتمام بقضايا المصطلحات المستعملة حالياً ومستقبلاً في وسائل الإعلام وتشكيل لجنة إعلامية لدراسة هذه المصطلحات وتوحيدها ما أمكن. واحترام الجمهور في تقديم الخطاب الإعلامي وصولاً إلى مستويات الوعي التي تتناسب مع تحديات العصر لبناء أجيال سليمة قادرة على مواجهة تحديات المستقبل.

اللغة والصحافة تعرض وسائل الفن الصحفي مواداً مبسطة يسهل على الجماهير استيعابها وفهمها، كما أنها تتمشى مع قيم المجتمع وعاداته وتقاليده، ولابد أن تكون المادة المعروضة متفقة مع الثقافة الشائعة، والمعتقدات الدينية والمعايير الأخلاقية؛ لأن الفنان الصحفي مرتبط بهذه المعايير.

اللغة الإعلامية هي اللغة العربية الفصحى، لا نعني باللغة الإعلامية ما توصف به اللغة الأدبية من تذوق فني جمالي، أو ما توصف به اللغة العلمية، من تجريد نظري، إنما نريد باللغة الإعلامية أنها اللغة التي بنيت على نسق عملي اجتماعي عادي، فهي في جملتها فن يستخدم في الإعلام بوجه عام، وهذه الخاصية في اللغة العربية ظاهرة من تركيب مفرداتها وقواعدها وعباراتها تركيباً يرمي إلى (الأنموذج، والتبسيط) وهذه الخصائص في اللغة الإعلامية تستخدم الرموز المجسدة، أو الأنماط، أو النماذج التي تقوم مقام التجربة الفردية أو الجماعية لتنظيم التجارب الإنسانية العديدة.

الطابع المميز للغة التعبير الصحفي: يتمثل هذا الطابع في دقة دلالة الكلمات ووضوح معانيها تماشياً مع مسؤولية معناها وفهمها، والبعد التام عن طابع التحرير

الأدبي، والتعميمات التي لا معنى لها، وتهتم بالجمل الطويلة في حدود ضيقة؛ لأنها يجب تستخدم الجمل القصيرة من الناحية التركيبية، والمترادفات من الناحية الدلالية والمستوى الجمالي في التعبير، ويكتب باللغة القوية والسعي للكتابة بسلاسة وإيجابية، والبعد عن السلبية. وعلى الصحفي أن يستخدم الكلام المناسب الذي يصيب الهدف بدلاً من استعمال الكلمة العامة التي قد تصيب أشياء أخرى بالإضافة إلى الهدف، وأن تستعمل الكلمة في المكان الذي يناسب الغرض منها، وأن يركز جملة بحيث تأتي محكمة ومنطقية، كل هذا من الناحية الأسلوبية.

كيف يتوصل الفنان الصحفي إلى صياغة اللغة الصحفية المناسبة..؟!، فهي لا تتخذ سبيل التحليل الموضوعي والدراسة العلمية للوصول إلى الحقائق، وهنا تظهر عملية الرموز المجسدة أو الأنماط أو النماذج التي تقوم مقام التجربة الفردية أو الجماعية، فيصبح نموذجاً جامداً لشخص أو فكرة. وهكذا يلجأ العقل إلى خلق الرموز كعملية حتمية لتنظيم التجارب الإنسانية العديدة، حقيقة أن هناك نمذجة عن طريق الفلسفة والعلم والفن، غير أن هذه نمذجة تقصد لذاتها، أما التمذجة الصحفية فهي تقصد لأسباب خارجية أهمها التبسيط للجماهير. وتعد اللغة هي الوسيلة الرئيسية لنقل المعرفة في المجتمع الإنساني وهي قادرة على تصوير العام من زاوية معينة، وهنا يكمن الفرق بين المستوى العلمي للغة باصطلاحاته الفنية المجردة، والمستوى العملي بواقعيته وعموميته، خلق نموذج مبسط يفهمه عامة الناس، لا يقتصر أمر النماذج على الشخصيات بل يتجاوزها إلى الأفكار والعقائد والمذاهب.

ولكي يتحقق الاتصال الإعلامي الناجح بين الصحفي والقارئ..؟، بمعرفة الصحفي شفرة القارئ بأقل ما يمكن من تداخل، وبطريقة اقتصادية ناجحة. باختيار الرموز والكلمات والصور والرسوم والعناوين الجذابة، بألوانها المميزة، ويقدمها

بعناية تامة، والتركيز على الكلمات أو مجموعات الكلمات، ومدى ما يستوعب في ذاكرته من المعاني المؤقتة حتى ينتهي من قراءة الجملة، كما يعرض الصحفي بطريقة جذابة تحقق يسر القراءة، وهو ما يعرف بفن الإخراج الصحفي. أما فنون التورية وازدواج المعاني أو الهالات الانفعالية حول الألفاظ وغيرها من فنون الأدب التي تؤدي إلى تداعي المعاني وخاصة في الشعر، فهي بعيدة تماماً عن الفن الصحفي؛ لأنها تقطع تيار الاتصال الذي يجب أن يظل مجراه صافياً متميزا. " فالإعلام فن حضاري لا يزدهر إلا في البيئة الصالحة للتقدم والتطور "[٢٥]. ولنا سؤال يطرح نفسه، وهو متى تفشل اللغة الصحفية في توصيل الرسالة الإعلامية..؟!

أولاً : عندما تفشل في إدراك حقيقة أن الكلمات ليست سوى أصوات رمزية، ومرد هذا الخطأ إلى الإيمان بالقوة السحرية للكلمات.

ثانياً: عندما تفترض أن الكلمات تعطينا ضمانات بالقياس إلى الأشياء، فنحن نتصور أن الاسم والجرس الجميل الوقع يدل على جودة صنع الشيء الذي يشير إليه، كأن تسمى إحدى الهيئات ــ مثلاً ــ نفسها باسم (هيئة الشعوب الإسلامية) أو اسم آخر، ولغة الإعلام تقتضي أن نسمي الجاروف جاروفاً.

ثالثاً: عندما تكون الكلمات لها أكثر من معنى واحد فإن ذلك يؤدي إلى الفشل في الاتصال والتحرير الإعلامي، وهناك أربعة أنواع من الالتباس المعروف للاتصال والتحرير الصحفي وهي :

أ ــ التباس الجمل، بمعنى تركيب العبارة بشكل يفضي إلى الخطأ في التفسير.

ب ــ التباس الإطناب؛ وذلك بوضع تشديدٍ غير مناسب على نبرة الصوت عند النطق بكلمات في الجملة.

ج ـ التباس الفحوى أي الالتباس بالقياس إلى أهمية أو مغزى مضمون الرسالة الإعلامية.

رابعاً: الافتقار إلى الفهم : يؤدي إلى فشل الاتصال والتحرير؛ حيث لا يعرف المستقبل ما تعنيه كلمات المرسل، ولا يفهم ما تعني، ولذلك يتعين على المحرر أن يعرف فيما يتكلم، وعندما نستعمل تجريدات مثل الديمقراطية، الحرية والرأسمالية فينبغي أن نوضح معانيها، كما يجب أن نتجنب استخدام (التعميقات البراقة) التي لا نفهمها، والأولَى بنا ألا نكتب إلا إذا كنا نعرف ما نقول. اللغة الإعلامية السليمة تربط الحضارات العربية والإسلامية بالمسؤولية الملقاة على عاتق الإعلام خصوصا والمجتمع عموما في النهوض باللغة العربية ومستوياتها ونظمها وقواعدها؛ كي يكون لها دور في التطور العالمي؛ حتى تسهم إسهاما فاعلاً في ارتقاء الفكر وتواصل الحضارات العربية الإسلامية من جهة والحضارة الإنسانية من جهة أخرى، والعمل على تحديث الأساليب اللغوية من خلال عقد دورات تدريبية والاطلاع على ما يستجد في المؤسسات المعنية، وتوجيه المذيعين نحو فهم ما يقرءون واستيعاب المادة للربط بين النطق والفكرة، وتشجيع الإعلاميين بحوافز تبعث فيهم الإبداع والتميز، ثم اهتمام المثقفين عامة بسلامة اللغة في المحافل الرسمية والمؤتمرات والندوات. ومن ذلك نعرف ونقر بأن" نشر الثقافة الإسلامية، وتعميم التعليم الإسلامي، قائمَيْن على أساس تقوية اللغة العربية وإيصالها إلى القطاعات العريضة من المتعلمين على مختلف مستوياتهم"[٢٦].

يجب التأكيد على ضرورة منح المزيد من الحريات لوسائل الإعلام العربية في الداخل والخارج، وأن الإعلام العربي يفتقر إلى المصداقية بسبب سيطرة

الحكومات على وسائل الإعلام سواء بشكل مباشر أم غير مباشر، وأن الافتقار إلى المصداقية ليس حصرًا على الإعلام أو الصحف، فقد تعدى ذلك ليطول العديد من المواقع بدءا من الشارع العربي وانتهاء بالحكومات في كل مكان. وممارسة الجهات المعلنة ضغوطاً شديدة عليها؛ لكونها مصدرا مهما من مصادر التمويل الذي يضمن لهذه الوسائل الإعلامية إمكانية الاستمرار. وإن هذه الظاهرة تعمل على توجيه الوسيلة الإعلامية بما يخدم مصالح الخاصة دون الاهتمام بالصالح العام.

مسؤولية الإعلام:

مسؤولية الإعلام مسؤولية كبرى ملقاة على عاتق الإعلام العربي بمستوياته وأجهزته ومسؤوليه، يجب أن يتحملها الإعلام العربي إعداداً جيداً للمستقبل. ويطالب الإعلام العربي بتعزيز مكانة اللغة الفصحى في النفوس؛ لكونها لغة المستقبل، وإفساح مزيد من الوقت للفصحى وتقديمها في ثوب قشيب يغري على متابعتها. ورصد الأموال للترويج إعلامياً للفصحى والتعريف بها.

اللغة العربية وثقافة التكامل

" تركز اهتمام العلماء على محاولة الربط بين المجموعات اللغوية في العالم واكتشاف الأسر اللغوية الكبيرة، فقُسمت هذه اللغات إلى تسع عشرة أسرة لغوية، غير أن البحث المعاصر أماط اللثام عن أسر أخري جديدة فارتفع عددها إلى حوالي الأربعين " [٢٧]. وإن هناك أسبابا متعددة لوصول لغتنا إلى هذه الحالة، يرجع البعض منها إلى النظر للغة العربية باعتبارها من ميراث الماضي والشعور بأنها هي نفس ما قرأناه في المعلقات السبع، بناء علي سوء اختيار بعض النصوص من العصر الجاهلي في سني تعليمنا المبكرة، إلى جانب أن العاميات العربية أكثر مساسا بمتطلبات التعبير عن المسائل الروحية والعاطفية والوجدانية، وأن سبب إعراض

الناس عن الفصحى وميولهم في لغتهم إلى لغة الصحافة والإعلام المعاصرين، وأنه لا تستطيع هيئة علمية مثل مجمع اللغة العربية أو جمعية حماة العربية أو أي ندوات متخصصة أن تمنع شيوع هذه الألفاظ؛ لأن اللغة قوة لا يستطيع أحد منعها.

كان نزول القرآن توحيداً للهجات العربية في لغة واحدة تستوعبها جميعاً؛ ونهضة للغة الأجداد، وعودة بها إلى الحياة العامة في أنشط ما تكون." لم يحدث حدث في تاريخ اللغة العربية أبعد أثراً في تقرير مصيرها من ظهور الإسلام "[٢٨]. "لغة قريش إذن هي اللغة العربية الفصحى التي فرضت علي قبائل الحجاز فرضاً لا يعتمد على السيف؛ إنما يعتمد علي المنفعة وتبادل الحاجات الدينية والسياسية والاقتصادية، وكانت هذه الأسواق التي يشار إليها في كتب الأدب، كما كان الحج وسيلة من وسائل السيادة للغة قريش "[٢٩].

" والتفكير باللغة ومحاولة معرفة قوانينها تفكير قديم، فالتاريخ يحدثنا عن دراسة الصينيين للغتهم في فترة مبكرة، فمعجم (شوفان)لمؤلفه (هوشن) يعود إلي ١٥٠ ق م "[٣٠]. كما يحدثنا التاريخ عن دراسة الهنود للغتهم دراسة تتفق في مبادئها مع كثير من نظريات علم اللغة المعاصر، خاصة في الجانب الوصفي، إذ قامت دراستهم لخدمة كتابهم المقدس، فقدموا له الشروح، وبينوا القوانين اللغوية للغته "[٣١]. وتؤدي العوامل السياسية والدينية أيضاً إلى ظهور خصائص لهجية معينة، فالقبائل العربية قبل الإسلام بمثابة العامل السياسي الذي تضافر مع العامل الجغرافي المتمثل في الصحراء، وأفرزت لهجات متعددة كلهجة بكرٍ وتغلب وهذيل وغيرها، كلها في محيط اللغة الواحدة، التي أضحت فيما بعد ذلك اللغة المشتركة التي استخدمت في الأدب والعلوم والفنون، تلك اللغة التي امتد استعمالها آلاف السنين والآن تستطيع أن تقاوم التغير اللغوي الذي يصيبها، " ويساعدها في ذلك ظرف السياسية وقوة

المدرسة والإدارة؛ ولكن لعل الكتابة خير حارس لها "[٣٢]، وأعلن دي سوسير أن " موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها "[٣٣].

<u>اللغة الرسمية</u> : لكل أمة من الأمم لغة رسمية تعلن عنها في دستورها رغم اختلاف توجهاتها وتقسيماتها الإدارية فكان الاتحاد السوفيتي السابق يضم عدداً كبيراً من الجمهوريات التي تملك عدداً من اللغات المتعددة كالأوكرانية والأزبكية والأستونية واللتوانية تلك اللغات المتعددة كانت منصهرة في لغة واحدة تضم هذه التوجهات والتقسيمات وهي الروسية.

<u>اللغة الدولية :</u> حاول علماء اللغة وضع لغة من صنعهم تصلح على المستوى العالمي كالاسبرانتو، والانترلينجوا؛ ولكن هذه المحاولات لم تنجح لأنها لغات اصطناعية تفتقد إلي عنصر القبول؛ بل كثرت التحفظات عليها؛ ولذا لجأ العالم لنظام الترجمة الفورية الإلكترونية خاصة في دهاليز الاجتماعات الدولية المهمة والمؤتمرات عالية المستوي لما للكلمة من معني دقيق، ورغم هذه الجهود التي سجلتها الترجمة الآلية الفورية السريعة فإنها تظهر لنا كاللغة المتحجرة لأنها تراعي النص كمادة صماء تخلو من الروح والانفعال والعاطفة التي يمكن أن تقلب الأمور فهي تخلو من عناصر النبر والتنغيم.

<u>اللغة والإنترنت</u> إن العالم الذي نعيش فيه الآن كالقرية الواحدة، وأصبح يبحث عن التجمع لا التفرق، ويصارع الزمن، ويقرب المسافات، وهذه السرعة التكنولوجية المخيفة لابد أن يتطور معها الإنسان في ملبسه ومشربه وجميع حركاته وسكناته، وأن يتطور فكره مبتعدا عن الجمود، مع محاولته الحفاظ علي هويته وكيانه الثقافي؛ لأنه أصبح ينصهر مع الآخرين، كل هذا التغيير المفاجئ والمباشر وغير المباشر يحتم علينا ألا نبحث عن وسيلة للتواصل أكثر وأكثر مع الآخرين،

ويبحث عن لغة يخاطب الجميع. فلوحظ انتشار ألفبائية جديدة يتداولها زوار المواقع الإلكترونية بديلة عن العربية، وهي تسعي لكتابة اللغة العربية بحروف أجنبية؛ وذلك بخلق رموز رقمية للأصوات التي تخلو منها اللغة الإنجليزية كالأصوات الأسنانية (ث/ظ/ذ) والحروف الحلقية (الحاء /الخاء).

اللغـــة العربية وعلوم العصر

يعتقد بعض الحاقدين أن اللغة العربية عاجزة عن مواكبة الحضارة العلمية الحديثة، وتفتقر إلى خصوبة التجدد واحتضان مصطلحات الحضارة المعاصرة، لما كان العقل يتمظهر باللغة التي تعكس قيمة العقل فإن العلاقة بينهما تدخل في جدلية الفعل وردة الفعل. فهل اللغة هي أحد مظاهر الحركة العقلية التي تصطدم بجوهر معرفي، فتتشكل ردة الفعل لغة تردد صدى الاصطدام وجوهره؟ أم أن اللغة تحرّض العقل فينتج الأفكار والآراء؟

واللغة العربية لغة كاملة أركان الإبداع، اختارها رب العباد لتحمل كتابه العزيز، فما أن جاء كتاب سيبويه حتى لاحظ علماء العربية أن كلام سيبويه وغيره من علماء اللغة العربية الذين جاءوا بعده يشير إلى عظمة التراكيب اللغوية العربية، ويحددون ماهية العلاقات اللغوية المنطقية التي تخضع في عملية تشكّلها إلى قوانين المنطق الرياضي؛ مما أكسبها خاصة التوليد والاكتساب والتطويع؛ عندئذ اكتسبت اللغة العربية خاصية الاختزال العلمي لثقافات الحضارات العالمية التي تفاعلت في مختبراتها، وأعطت فكرًا جديدًا مغايرًا، ومن ثم احتضنت الإنتاج العلمي والأدبي والديني والفلسفي الذي تمخضت عنه حركة الفكر الإبداعي الحر المتفاعل مع ثقافات الأمم الأخرى، فكان نتاجًا علميًا مازال فاعلاً بالحضارة العالمية المعاصرة.

واقع اللغة العربية

تعيش اللغة العربية اليوم حالة تغريب عن أبنائها، فهي في نظر البعض لغة عاجزة عن مواكبة الحضارة العلمية المعاصرة؛ لأنها في رأيهم تفتقر إلى الخصوبة العلمية وغير قادرة على لكتساب المصطلحات، والمفاهيم العلمية والحضارية الجديدة. فشهدت مؤسساتنا التربوية سباقات مفرغة من الهدف، وسارعت إلى تبني برامج تعليمية غريبة عن موروثنا الثقافي وغير قابلة للتفاعل معه؛ لسبب رئيسي يكمن في عجز القيّمين على البرامج عن إيجاد المناخ العلمي القادر على الابتكار. وأخطر ما يحزن القلب ترسخ الشعور عند معظم أبنائنا بعجز اللغة العربية عن مواكبة حركة العلم والتكنولوجيا، وتأكدت أمامهم عظمة اللغات الأجنبية التي تحتضن الفكر العلمي المعاصر، وتنقله، فنتج عن ذلك الشعور بالدونية أمام اللغات الأخرى وصار النطق باللغات الأجنبية دليل تفوق فكري وحضاري، ولكي ترقى اللغة فلابد أن " تستمد حياتها من تراثها "(٣٤).

تعلم اللغات الأجنبية

إن إتقان اللغات الأجنبية أمر ضروري إذا كان ذلك ناتجًا عن رغبة في الحصول على المعرفة من أصولها اللغوية، وتفعيل الناتج مع الفكر العربي، في حقول معرفية عربية. ولكن قلما يكون الهدف ثقافيًا إنتاجيًا، غايته تفعيل الموروث الثقافي بأدوات من التراث وبمواد مستوردة لا تتعارض وطبيعة مختبراتنا الاجتماعية والثقافية والمعرفية؛ ولذلك لا تتحقق خصوصية تسجيل الفعل وردة الفعل بلغة عربية سليمة، إن المشكلة ليست في قدرة اللغة العربية، بل في إنساننا العربي الذي يعيش مرحلة انسحاق وانبهار وشعور بالدونية والضعة من انتمائه، فيمارس دونيته هروبًا من أصالته وهويته. والهوية القومية ترتبط باللغة القومية؛ لذلك كان الاعتزاز باللغة اعتزازًا بالانتماء القومي، ومَن يتّخل عن انتمائه القومي فلا وجود

له؛ إنه أشبه بالشجرة التي تقتلع دون جذورها فتكتب نهايتها. لابد من تطوير اللغة وهذا أمر طبيعي أثبتته الدراسات اللغوية والألسنية، فاللغات الحية لا تتوقف عند الشيء الجاهز، بل تتجاوزه إلى أشكال تتلاءم ومعطيات العصر.

تتمتع اللغة العربية ببنية تميّزها عن غيرها من اللغات، وتشكل بنيتها النحوية والصرفية الثوابت التي تضمن سلامة بقية البنيات وتطورها. غير أن الشائع المقبول في معظم مؤسساتنا التربوية ومنتدياتنا الثقافية السكوت على الأخطاء اللغوية والنحوية، وترسيخها عرفًا آمن به البعض، وعد ميزة أوجدتها الحضارة العلمية المعاصرة.

إن الواقع العربي المشحون بالصراعات النفسية والقلق والضياع يعاني التشرذم والتفكك والضياع وفقدان المركزية، ويعيش إنسانه مرحلة صعبة ومعقدة، وهو يستقبل حضارة عالمية تتميز بالدقة العلمية والاختصاص المفعّل بالشمولية. ولكي نؤسس لثقافة عربية، لها قيمتها في التفاعل الحضاري، والقادرة على مواجهة الغزو الفكري - ينبغي إحياء اللغة العربية وحماية قوانينها، وإغناؤها بمفردات جديدة، ولابد من الاهتمام باللغة واحترامها وتطورها في التعليم وحجمها في مناهجه من حيث الحجم والكيف؛ "لأن اللغة قاعدة البناء الحضاري ومركز دائرته وقطب رحاه لدى كل الأمم بامتداد عصور التاريخ "[٣٥]. ومن ثم يأتي تخصيب الفكر العربي بفكر الآخر المغاير والمتخلف، وذلك بالاطلاع على جوهر ثقافته. والسعي إلى مواكبة التطور العلمي وتطويع منجزاته وإعادة إنتاجها بلغة عربية سليمة. إن ما نحتاج إليه هو تعزيز الهوية القومية، والاعتزاز بالانتماء إلى تراث حضاري غني، إن تشجيع حركتي الترجمة والتأليف مرتبط باحترام اللغة العربية وحماية قوانينها وطرح قضاياها بمنطق العلم الرياضي، فنحررها من

جمودية التعقيد والتلقين والتحنيط في قوالب جاهزة؛ ومن ثم نكشف عن دقة خصائصها، وقدرة قوانينها على استيعاب علوم العصر وتطويع مصطلحاته، وإعادة صياغتها بلغة عربية تواكب علوم العصر، وتتقمص روحها.

ظاهرة الاغتراب الفكري واللغوي

والرأي الغريب الذي يتبناه كل من يرى انحرافاً في اللغة وتأخذه الحمية ويظن بأن التعبير العربي قد كفر فيقول: تعاني اللغة العربية الحديثة حالةً من الاستغراب والاستلاب في الأنماط اللغوية والفكرية. ولا نبالغ إلا قليلاً إذا قلنا إن العرب المحدثين ينطقون لغة أجنبية بحروف وأصوات عربية، وهذا يزكي في النفس الخوف من سيطرة الروح الانهزامية والإحساس بالدونية؛ فنُظهر لمن هم حولنا أننا على دراية بلغة أجنبية، وكأن هذا من أمارات الرقي الاجتماعي ومظاهر التقدم الثقافي؛ فنلجأ إلى تفسير ما ننطق به بالعربية بكلمات أجنبية وكأن اللغة العربية أضحت لغة الغموض والجمود، أما القول بأن اللغة العربية آخذة في الانحسار والتراجع في الوطن العربي. والتشدق بلغة أجنبية، هو السبيل الوحيد إلى الرقي الاجتماعي والوصول إلى مراكز مرموقة في مجالات شتى – أمر مرفوض شكلا ومضمونا. عندئذ نجد بعض فئات المجتمع ينصرفون عن اللغة العربية ويرسلون أبناءهم إلى مدارس أجنبية ويتحدثون معهم بلغة أجنبية فذلك كله نتيجة لما تقدم، وقد يؤدي فيما بعد بالتبعية اللغوية.

وأوافق القول الذي يرى أن المترجمين العرب ومن تحتضنهم وسائل إعلام مرئية أو مسموعة أو مطبوعة وفضائيات تُعْمِلُ في التقليد والنقل الحرفي لمصادر الأخبار والأنباء حتى في ما يتعلق بالأخبار المحلية، التي تردهم من وكالات عالمية مثل رويترز والأسوشيتدبرس، بل في طريقة التلفظ وتشديد أواخر الكلمات بشكل

متصنع متكلف على طريقة المذيعين والمذيعات الأميريكيين، ضلع غليظ في نشر وتكريس تعابير ومصطلحات تعوزها الصحة والدقة وأنماط فكرية غريبة عن الطبع العربي والفطرة والسليقة اللغوية للناطقين بالضاد. ومن يتتبع البرامج الوثائقية المترجمة التي تبثها تلك المرافق يصاب بصداع وتشنج في عضلات الرقبة. وذلك بسبب حرفية النقل لا على مستوى الكلمة فحسب بل على مستوى الجملة والفقرة. فتجد المترجم لا يتجاوز شكل النص الأصلي وقالبه؛ فتأتي جمله مفككة مرصوفة جملةً جملة تفتقر إلى الحبكة والترابط والاتساق. وبالتالي فلا عجب أن يصيب الخلل الإطار الفكري للأجيال القادمة. حقاً إن لغتنا انعكاس لأنفسنا.

إن للمؤسسات الإعلامية والتربوية دوراً كبيراً في تعزيز مكانة اللغة العربية في بيئتها الطبيعية، فما غزي قوم في عقر دارهم إلا وذلوا، وما غزيت لغة في بيئتها إلا نَغلَتْ وذل أهلها وتشتت أمرهم. فلن يكتب للحضارة – أو الثقافة كما يحلو لبعضهم – أن يسميها، أن تستمر وترقى إنْ سُلخت عن وعائها ووسيلة التعبير عنها، ولن يكتب للغة أن تستمر وتبقى إنْ استُبعدتْ عن حضارتها. فقوانين التفكير واحدة لدى جميع البشر؛ ولكن اللغات مختلفة[٣٦]. وصدق من قال: "مَنْ لم ينشأ على أن يُحِبَّ لغةَ قومِهِ، استخفَّ بتُراثِ أُمَّتِهِ واستهانَ بخصائصِ قوميَّتِهِ"[٣٧].

الهوامش

(١) اللغة والحياة والطبيعية البشرية، ص١٧٧.

(٢) اللغة، فندريس، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، ص٢٦٩.

(٣) اللغة الإعلامية، د/ عبد العزيز شرف، ص ٢٧ .

(٤) اللغة بين والقومية والعالمية، الدكتور إبراهيم أنيس، ص١٦٩ .

(٥) انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، عبد الفتاح عبادة، ص٩٨.

(٦) اللغة بين القومية والعالمية، د. إبراهيم أنيس، ص١٦٥ - ١٦٤.

(٧) مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، د. الطاهر أحمد مكي، ص٢٦٥ .

(٨) اللغة الإعلامية، د/ عبد العزيز شرف، ص٣١٢.

(٩) الفجوة الرقمية، رؤية عربية لمجتمع المعرفة، تأليف: د. نبيل علي، و د. نادية حجازي ص ٣٠٩.

(١٠) اللغة الإعلامية، د/ عبد العزيز شرف، ص ٥١.

(١١) اللغة والحياة والطبيعية البشرية، داود حلمي، ص١٧٩.

(١٢) انظر: النظرية الألسنية – الألسنية التوليدية والتحولية، ميشال زكريا، ص١٧، ١٨.

(١٣) نظرية تشومسكي، جون ليونز، ترجمة د/ حلمي خليل، ص٢٨٦.

(١٤) اللغات الأجنبية، ناف خرما، وعلي حجاج، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٨م، ص ٧٦.

(١٥) انظر : اللغة العربية والهوية القومية، جلبيرغرانغيـوم، ترجمة: محمد سليـم، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص٧٧..

(١٦) اللغة الإعلامية، د/ عبد العزيز شرف، ص ١٣.

(١٧) انظر : اللغة العربية والهوية القومية، جلبير غرانغيـوم، ترجمة: محمد سليـم، ص٨٦- ٨٧.

(١٨) الفجوة الرقمية، ص٣٧٠.

(١٩) - Ennaji, Moha, «Language Planning *in* Morocco and Changes *in* Arabic», *in* International Journal of the Sociology Language 74, pp. 9-39 1988,

(٢٠) انظر: اللغة العربية والهوية القومية، جلبير غرانغيـوم، ترجمة: محمد سليـم، ص٨٦-٨٧..

(٢١) انظر: السواحيلية " لسان شعب إفريقي وهويته "، المؤلفان: الأمين المز روعي، إبراهيم نور شريف، ص٢٠١.

(٢٢) مَعلَمة الإسلام، أنور الجندي، المكتب الإسلامي، الطبعة الثانية،١/ ٥٩٠.

(٢٣) Ennaji, Moha«Language Planning in Morocco and Changes in Arabic», in International Journal of the Sociology Language 74, pp. 9-39, 1988,

(٢٤) اللغة الإعلامية، د/ عبد العزيز شرف، ص١٩.

(٢٥) اللغة الإعلامية، د/ عبد العزيز شرف، ص١١١.

(٢٦) البناء الحضاري للعالم الإسلامي، د. عبد العزيز بن عثمان التويجري، ١ / ٤٥.

(٢٧) نظرات في اللغة، محمد مصطفى رضوان، ص٩٦.

(٢٨) العربية يوهان فك، ص١٣.

(٢٩) في الأدب الجاهلي، طه حسين، ص١٣٦.

(٣٠) علم اللغة العام، توفيق محمد شاهين، ص١٨٠.

(٣١) مدخل إلى علم اللغة ، محمود فهمي حجازي، ص١٠٢

(٣٢) اللغة، فندريس، ص٣٣٩.

(٣٣)- De Saucier ,Course In General Linguistic's,232

(٣٤) العربية لغة العلوم والتقنية، د/عبد الصبور شاهين، ص٣٥٨.

(٣٥) اللغة الباسلة، د/فتحي جمعة، ص١٣٦.

(٣٦) فقه اللغة وتاريخ الكتابة، عماد حاتم، ص١٣.

(٣٧) السابق، ص١٣.

المراجع والمصادر

- انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، عبد الفتاح عبادة، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، الطبعة الثانية، دار الغد العربي، القاهرة، د ت.

- البناء الحضاري للعالم الإسلامي، د.عبد العزيز بن عثمان التويجري، ج ٢، الرباط،١٩٩٧ م.
- البناء الحضاري للعالم الإسلامي، د.عبد العزيز بن عثمان التويجري، الجزء الرابع، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، الرباط، ٢٠٠١ م.
- التعريب بالمغرب العربي واللغات الأم في السياق الوطني، جلبير غرانغيوم، ترجمة: محمد سليم، العلم الثقافي، العدد. ٨٠١، ١٩٩٢.
- السواحيلية " لسان شعب إفريقي وهويته "، المؤلفان: الأمين المزروعي، إبراهيم نور شريف، مطبعة إفريقيا العالمية، نيوجرسي – أمريكا، ١٩٩٤.
- العربية لغة العلوم والتقنية، د/عبد الصبور شاهين، دار الاعتصام، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨م.
- العربية، يوهان فك، ترجمة: رمضان عبد التواب، الخانجي، القاهرة ١٩٨٢م
- علم اللغة العام، توفيق محمد شاهين، دار التضامن، القاهرة، ١٩٨٠.
- الفجوة الرقمية، رؤية عربية لمجتمع المعرفة، تأليف: د. نبيل علي، و د. نادية حجازي (مجلة عالم المعرفة العدد رقم ٣١٨ أغسطس ٢٠٠٥) م.
– فقه اللغة وتاريخ الكتابة، عماد حاتم ١٣، دار النصر للطباعة والنشر الطبعة الأولي ١٩٩٣م.
- في الأدب الجاهلي، طه حسين، دار المعارف، ١٩٥٥م
- اللغات الأجنبية، ناف خرما، وعلي حجاج، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٨م.
- اللغة، فندريس، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٥٥م.
- اللغة الإعلامية، د/ عبد العزيز شرف، المركز الثقافي الجامعي، ١٩٨٠م.
- اللغة الباسلة، د/فتحي جمعة، دار الثقافة العربية، الطبعة الأولي، ١٩٩٦م.
- اللغة بين والقومية والعالمية، الدكتور إبراهيم أنيس، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠م
- اللغة العربية والهوية القومية، جلبير غرانغيوم، ترجمة: محمد سليم، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع. ٨٦–٨٧، مارس–أبريل ١٩٩١م.
- اللغة والحياة والطبيعية البشرية، داود حلمي، الطبعة الأولى، جامعة الكويت ١٩٨٨م.
- اللغة والسلطة والمجتمع في المغرب العربي، جلبير غرانغيوم، ترجمة محمد سليم، الفارابي للنشر، مكناس، المغرب،١٩٩٥م، ط:١.

- مدخل إلى علم اللغة ، محمود فهمي حجازي، مكتبة غريب، الطبعة الأولى ١٩٨٨.
- مَعْلَمة الإسلام، أنور الجندي، المكتب الإسلامي، الطبعة الثانية، بيروت،١٩٨٠م.
- مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، د. الطاهر أحمد مكي، الطبعة الأولى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٤م.
- نظرات في اللغة، محمد مصطفى رضوان، تونس، دار التركي، ١٩٨٨م.
- النظرية الألسنية – الألسنية التوليدية والتحولية، ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر التوزيع، بيروت ١٩٨٦.
- نظرية تشومسكي، جون ليونز، ترجمة د/ حلمي خليل دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٥م.

<u>المراجع الأجنبية</u>

- Ennaji, Moha, International Journal of the Sociology Language 1988,
- De Saussure ,Course In General Linguistics.
- Ennaji, Moha «Language Planning in Morocco and Changes in Arabic»,-, 1988 in International Journal of the Sociology Language 74.



خصائص أسلوب الأداء الغنائى الدينى وسماته عند عبد الحليم حافظ من خلال الأدعية الدينية

د. خيرية جميل (*)

تقديم

الموسيقى فن رفيع ومقياس لرقى الشعوب فهى تلعب دوراً مهمًا في بناء المجتمعات الراقية منذ قديم الأزل. وهى فن من الفنون التي ارتبطت بالعقيدة الدينية قديماً، حيث كانت بداية معرفة الإنسان منذ نشأته الأولى ووجوده على سطح الأرض بخالقه، وكانت وسيلة مناداته ومناجاته (لله) سبحانه وتعالى.

كانت الموسيقى عند قدماء المصريين فناً له قدسيته وقواعده التي ارتبطت كل الارتباط بالشعائر الدينية لديهم حيث صاحب الترانيم في المعابد، وعُدَّت أساساً للحياة الدينية والدنيوية على حد سواء.

وبذلك نجد أن جذور الأدعية والابتهالات والإنشاد تضرب في أعماق أرض التاريخ المصري خاصة، وعلى وجه الأرض بصفة عامة منذ القدم بداية من التراتيل الدينية في مصر الفرعونية إلى دخول الدين المسيحي إلى مصر، فتحولت التراتيل إلى ترانيم قبطية وحينما دخل "عمرو بن العاص" مصر عام (٦٤١ م - ٢٠ هـ) أصبح لترتيل القرآن سماته المميزة عن باقى البلاد العربية، وهذا ما ساعد المصريين على ظهور فن جديد في مصر وهو فن الابتهالات

(*) مدرس بقسم الغناء بالمعهد العالى للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون.

الدينـــية الـــذي اعتمد على قواعد النطق وإخراج الحروف وهو ما يسمى بعلم تجـــويد القرآن الكريم، اعتماداً على إتباع ما كان يحدث في بداية عصر ظهور الإسلام(٨-٣،٢).

وقـــد روى الـــشيخان الـــبخارى ومسلم في صحيحيهما: عن البراء بن عازب إن النبى (ص) كان ينشد يوم الخندق من شعر عبد الله بن رواحة:

والله لولا الله ما اهتدينا ولا تصدقنا ولا صلينا

فـــانـــزلـــن سكـــينة علـــينا وثبت الأقدام إن لاقينا

وقـــد روى الـــبخارى أن النبى (ص) كان يمد صوته بالكلمات الأخيرة فيقول (لاقينا - صلينا) وكـــان الصـــحـــابـــة يـــردون عليـــه إنـــشاده (ص) إلـــى جانب ذلك ما ثبت من إنشاد الصحابة وإبتهالهم إلى الله أثناء إقامة المسجد النبوى الشريف بقولهم:

اللهم إن العيش عيش الآخرة فبارك الأنصار والمهاجرة (١-١٠٤)

ومن هنا يتضح لنا أن الإنشاد الدينى أو الابتهالات الدينية بمعنى أدق قد أثـــرت كـــل التأثيـــر عبر الحضارات التي مرت على مصر، غير أنها تنوعت حسب كل عصر كانت موجودة به، وقد تميزت الابتهالات الدينية بتضمنها جميع أصـــول الغناء من مساحات صوتية واسعة المجال، تحتوى على الطبقات الحادة والغلـــيظة والانتقالات المقامية الصعبة وأساليب تحويلها(٨-٣،٢) وعدم تقيدها بإيقـــاع معين لما فيها من ارتجالية مقامية، بل تعتمد على الإيقاع الداخلى لجمل الألحـــان الارتجالية، ومازالت الابتهالات الدينية المبنية على ارتجالات المؤدى اللحنية تُؤدَى بأصوات مشـــايخ القراء إلى الآن، غير أنه ظهر نوع من الأدعية الدينـــية بمـــصاحـــبة بعـــض الآلات المـــوسيقية، وذلك في إطـــار اللحـــن

المحفوظ البعيد كل البعد عن الارتجال الفورى للمؤدى، بالإضافة إلى خلوها من الإيقاعات الواضحة، أن لحنها لحن مسترسل دون إيقاع مقيد.

وقـد تميـز فـي أداء هذه الأدعية الدينية على مر العصور العديد من الأصـوات التـي كان لها طابعها الخاص وشخصيتها المميزة ولها تأثيرها في الـنفوس والقلـوب، ومن هذه الأصوات صوت "عبد الحليم حافظ" الذي اكتملت لديـه هـذه الإمكانيات الصوتية بما تحتويه من نبرات جياشة وناعمة تحمل في طـياتها الروحانيات الدينية والخشوع (لله) سبحانه وتعالى، وعلى الرغم من كل هذا لم يأخذ حقه من الدراسة العلمية في هذا المجال؛ لذا سوف تقوم الباحثة في هذا البحث بـ:

- محاولـة إلقاء الضوء على خصائص أسلوب الأداء الغنائى عند "عبد الحليم حـافظ" وسـماته من خلال الأدعية الدينية؛ لاستنباط التقنيات الغنائية الدينية وكيفية الاستفادة منها لرفع مستوى الأداء الغنائى عند دارسى الغناء من خلال عينة منتقاة من أعماله الدينية.

كما يطرح هذا البحث السؤال التالى:

- ما خصائص أسلوب أداء عبد الحليم حافظ للأدعية الدينية وسماته ؟

وينقسم هذا البحث جزئين:

١- الإطار النظرى ويتناول مبحثين:

المبحث الأول: - "عبد الحليم حافظ" حياة ومسيرة فنية.

المبحث الثانى: - الأغنية الدينية عامة والأغنية الدينية عند "عبد الحليم حافظ".

٢- الإطار التحليلى: تحليل عينة منتقاة من الأعمال الغنائية الدينية لعبد الحليم حافظ

حدود البحث:

وســوف تقف الباحثة أمام الغناء الدينى لــ "عبد الحليم حافظ" أكثر من توقفها أمام الألوان الأخرى التي نجح فيها.

الإطار النظرى

مقدمة:

تعد الحنجرة الموسيقية المتميزة نعمة سماوية هبة من هبات الله سبحانه وتعالى يختص بها مِن عباده مَن يشاء، ومن المؤكد أننا عندما نستمع إلى صوت حــسن فــإن ذلك يجذبنا إليه، فما بالنا إذا كان هذا الصوت الحسن الجميل يتلو القــرآن الكــريم أو يــرفع الآذان أو ينشد ابتهالات وأدعية فإن ذلك بلا جدال ســيجذبنا إلــى الوقوف عنده والاستماع إليه والتمتع بصوته والعظة من معانى كلماته.

ولقــد تمــتع صوت "عبد الحليم حافظ" بهذه الهبة السماوية؛ ولذا احتل مكانــة فريدة في تاريخ الغناء العربى لما لصوته من خصائص قلما تتوفر عند غيــره مــن المطربين، فهو يتميز بالإحساس المرهف الجياش والرقة والعذوبة والــصدق فــي التعبير والشجن والدفء الذي كان يحيط به مستمعيه ويلمس به أوتار قلوبهم بفعل طبيعته الحالمة الرقيقة.

وكما يقول الكاتب "مصطفي أمين": (كان في صوته الضعيف كل الشجن والألم والحزن الذي يملأ قلبه، وكأنه يتألم بصوت مسموع)(٢-٦٠)، (حتى لقب بالعندليب الأسمر الذي يصدر ألواناً مختلفة من الأصوات الجميلة العذبة)(٤-٤) وكما تميز بالصوت الجميل حباه الله بالشخصية القوية والتفكير الناضج والذكاء الفنى والتي كللها بالعمل الدؤوب المتواصل؛ مما جعله يخطو خطوات ثابتة تقفز بــه إلى القمة بجانب عمالقة الغناء أمثال "محمد عبد الوهاب" و "فريد الأطرش"

ويحــفــر بفــنـــه اسمه في سجلات أصحاب الأصــوات الخالدة،ويوفي له أن يعيش في الوجدان العربى والمصري أكثر من عشرين عاماً حتى الآن.

وســتقوم الباحــثة بإلقاء الضوء بإيجاز على بعض الجوانب التي تشمل نشأته ودراسته ومراحل حياته الفنية وبعض أعماله الغنائية الدينية؛ للوصول إلى أهم العوامل التي جعلت لصوته هذا التميز والتفرد في الأداء الدينى.

المبحث الأول:

"عبد الحليم حافظ" حياة ومسيرة فنية

نشأته:

ولــد "عبد الحليم شبانة" في قرية الحلوات مركز ههيا محافظة الشرقية فــي يــوم ٢١ / يونيو / ١٩٢٩، توفيت أمه "زينب أحمد عماشة" عقب ولادته مباشــرة فتولت عمته رعايته وإرضاعه ولكنه فُطِمَ عن السعادة والحنان مبكراً حــيث تــوفاها الله، ويــشاء القــدر أن تكون حياة عبد الحليم شبانة ملحمة من الأحــزان، فقد توفي والده "على إسماعيل شبانة" إثر حزنه على زوجته وأخته تاركاً خلفه أربعة أطفال هم "إسماعيل" و "محمد" و "علية"

و "عبد الحليم" الأصغر فيهم وهم مازالوا في سنوات عمرهم الأولى، لم يجــدوا مــن يعولهم سوى خالهم "متولى أحمد عماشة" الذي تكفل برعايتهم بعد الانتقال للمعيشة معه في مدينة الزقازيق(١٠-٤).

المرحلة الأولى: اكتشاف موهبته وبداية دراسته الموسيقية (١٩٣٤ م-١٩٤٤ م)

بدايته:

بــدأ "عبد الحليم" يخطو خطواته الأولى في الحياة منكسراً حزيناً لتملُّك شــعور اليتم منه، ولذا أراد خاله أن يسمو به فوق هذه المشاعر الدفينة، فألحقه

بكتاب الشيخ "أحمد الحريرى"(٥-١٣،١٤) ليحفـظ القـرآن الكريـم حتى يملأ قلبه بكلام الله الذي يساعده على تبديل حالة الحزن هذه إلى حالة الصفاء النفسى والطمأنينة، ولكن شيخ الكتاب كان غليظ القلب يقسو على الأطفال بالضرب؛ فلم يتحمل الطفل "عبد الحليم" هذه القسوة فبدأ يهرب من الكتاب.

دراسته التعليمية واكتشاف موهبته:

بالـرغم من هروبه من الكتاب كان خاله يؤثره جداً ويضعه في منزلة ابـنه لولا ضيق اليد فألحقه بمدرسة عبد العزيز رضوان الابتدائية(٥-١٣،١٤) واكتـشف مـدرس الموسـيقى بالمدرسـة "محمود أفندى حنفي" موهبته الفنية كـصاحب أذن موسـيقية جيدة وصوت جميل، ثم التحق عبد الحليم بالمؤسسة الخيـرية لإيواء اليتامى التي أطلق عليها فيما بعد المعهد التخصصى المهنى في العـزف والتألـيف الموسيقى(١٠-٤) وقد درس بالملجأ فن الموسيقى والعزف علـى آلـة البيانو والكلارنيت بجانب عزفه على العود كما حصل على الشهادة الابتدائية من الملجأ.

المرحلة الثانية: الدراسة الموسيقية المتخصصة والممارسة العملية للموسيقى والغناء (١٩٤٥م: ١٩٤٩ م)

بـدأت هـذه المرحلة عندما حصل "عبد الحليم" على الشهادة الإعدادية فلحق بأخيه "إسماعيل" الذي كان قد سبقه إلى القاهرة لدراسة الموسيقى في معهد فـؤاد الأول للموسيقى العربية، وقد التحق "عبد الحليم" بالمعهد العالى للموسيقى المسرحية قسم الآلات ودرس العزف على آلة (الأبوا)، وعاش "عبد الحليم" فترة الـصبا والـشباب فـي ظـروف صعبة حتى تخرج من المعهد وعمل مدرساً للموسيقى في مدارس للبنات في طنطا والمحلة ثم في سمنود، وفي نفس الوقت كـان يعمـل كعـازف لآلة الأبوا بالفرق الموسيقية، ووجد تعارضاً بين عمله كعـازف موسيقى ومدرس للموسيقى، فآثر ممارسة مهنة الموسيقى التي امتلكت

علـــيه كيانه، وبعد أن استقر في العاصمة وأصبح صديقه وزميل دراسته "كمال الطـــويل" مـــشرفاً على قسم الموسيقى والغناء بالإذاعة سعى الأخير إلى تعيينه كعازف لآلة الأبوا بفرقة الموسيقى العربية بالإذاعة، وكان ذلك بالنسبة لـــ "عبد الحليم" الفرصة الكبرى ليعزف وليستمع إلى كبار المطربين في ذلك الوقت أمثال "محمـــد عـــبد المطلـــب" و "عبد العزيز محمود" و "كارم محمود" و "عبد الغنى الـــسيد" وغيـــرهم من كبار المطربين، حيث كانت بمثابة المدرسة التي تعلم من خلالهـــا أداء كـــل منهم ووضع يده على مواطن الجمال والقوة والضعف والتي مكنته من إعداد صوته ووضع البنية الأساسية لشق طريقه للغناء دون تقليد أحد منهم، بل رسم لنفسه طريقًا خاصًا به دون غيره من المطربين.

يقول الملحن "محمد الموجى": (بظهور عبد الحليم حافظ ظهرت طريقة مبتكـــرة في الأداء هضمت نجاحات الآخرين ووجدت لنفسها موقعاً في أسلوب الأداء الـــسهل الممتـــنع، ولقـــد تميز أداؤه عبر انفراده بلون مختلف وشخصية واضحة في الأداء)(٧-٥٤).

ولهـــذا الأداء الجديـــد والمتميـــز في الغناء قوبل "عبد الحليم" في بداية محاولاته للغناء بالرفض من قِبَل لجنة الإذاعة التي اعترضت على طريقة أدائه، وصـــفته بأنـــه يغنى مثل الخواجات عند غنائه قصيدة (لقاء) شعر "صلاح عبد الـــصبور" وألحـــان "كمال الطويل"، كما قوبل برفض الجمهور أيضاً عند غنائه لأغانـــى (صـــافينى مرة) و (يا حلو يا أسمر) ألحان "محمد الموجى"، وطـــالبه الجمهـــور بغـــناء أغـــانى "محمد عبد الوهاب" ولكنه رفض أن يكون غير "عبد الحلـــيم"، وبالإصـــرار على النجاح والانتصار على اليأس تقدم عبد الحليم مرة أخـــرى للإذاعة وتم اعتماده مطرباً بالإذاعة المصرية بعد أن أثنت عليه اللجنة الفنية، كما منحه "حافظ عبد الوهاب" اسمه ليقترن باسم عبد الحليم طوال حياته(٢-١٢،١٣). وهكـــذا بدأ "عبد الحليم حافظ" عازفاً لآلة الأبوا يدرسها ويمارسها

وكـــان لها تأثير قوى على تدريبه لمنطقة الحجاب الحاجز وتدريبه على النفس وإمكانية التصرف في النفس.

المرحلة الثالثة: انطلاقه الفنى (١٩٥٣م: ١٩٧٧ م)

فطن "عبد الحليم حافظ" بذكائه إلى ما يريده المستمع العربى فكان دائماً يـــبحث عن الكلمة التي يهز بها وجدان الناس ويحرك مشاعرهم، كما أنه عاهد نفـــسه علـــى تطويـــر الأغنية المصرية، وقد بدا ذلك واضحاً أشد الوضوح في أعمالـــه الفنية ولذا فقد كانت خطواته ثابتة وسريعة، وصعوده مستمرًا، ونجاحه مؤكدًا، صوته في كل أذن، وأغانيه على كل لسان.

ويقـــول الأديـــب "نجيب محفوظ": ("عبد الحليم حافظ" حقيقة لا تحتمل الجـــدل، صـــوت مؤثـــر في القلوب، صوت ينبعث دافئاً حالماً رقيقاً حيناً، قوياً هـــادراً ثائـــراً حيناً آخر، ولهذا تعلقت به القلوب، وكانت أغانيه الأولى والتي مهـــدت له الطريق المفتاحَ الذي فتح به قلوب الجماهير فأصبح بعد أغنيتين فقط على كل لسان وحديث كل اثنين)(٦-٥٣).

وأكد هذه المقولة الشاعر والكاتب "كامل الشناوى" حيث قال: (إن أغنية "عبد الحليم حافظ" (على قد الشوق) هى الطبق الطائر الذي حلق بعبد الحليم).

ملامـــح ذكـــاء عبد الحليم أيضاً في تواصله المستمر مع كبار الشعراء والأدبـــاء والـــصحفيين حيث كانت تربطه بهم علاقة صداقة قوية متينة، عميقة الجـــذور، وكان يعد الصحافة مدرسته والصحفيين أساتذة ومدرسين، فكان دائم التـــنقل بـــين مدرسة أخبار اليوم ومدرسة روزاليوسف، يتنقل بين "إحسان عبد القدوس" و"أحمد بهاء" و"صلاح جاهين" و"جمال كامل"، وكان ينتقل بين صحفيين وكتاب آخرين يأخذ من كل واحد منهم جزءاً من ثقافته وجانباً من خبراته، كما قال "عبد الحليم حافظ": (إن المعايشة هى نصف الطريق إلى المعرفة).

كمـــا كـــان يـــستلهم منهم المعانى السامية والإحساس الرقيق الصادق والمشورة الدائمة لاستكمال طريقه للفنى بنجاح، ووصفه الكاتب "كامل الشناوى" بـــــ: (لــص ثقافــة حــيث كان يفتح أذنيه على كل كلام المثقفين فيدخل عقله ويهضمه جيداً)(٤-٢٢،٢٦،٥٠).

"عبد الحليم حافظ" والأغنية العاطفية:

لم يدخل "عبد الحليم حافظ" ميدان الفن وحده بل كانت معه كتيبة مسلحة بالمواهب الجديدة الصاعدة، وكلهم من أصحاب الكلمة الراقية والنغم الرقيق، ولم يعـــتمد علـــى حنجرته الندية وحدها، ولا على ذكائه الفطرى اللماح وحده، ولا علـــى حظه السعيد، بل كل هذه العوامل مجتمعة ساعدته في الصعود إلى القمة بـــسرعة الـــصاروخ - كما قال أدباؤنا وكتابنا عنه - ولكن الوصول إلى القمة شـــيء والاســـتمرار عليها شيء آخر، فقد رسم عبد الحليم خطوط حياته الفنية ونجاحـــه بإتقـــان شديد ونسج معه هذه الخطوط كل من "صلاح جاهين، مأمون الشناوى، مرسى جميل عزيز، وغيرهم" من كبار الشعراء والأدباء كما تجانس صوت عبد الحليم مع ألحان كل من "كمال الطويل، محمد الموجى، محـــمد عبد الـــوهاب بليغ حمدى" وغيرهم من كبار الملحنين؛ فأنتجوا لنا العديد من الأغانى العاطفـــية والتي كان لها التأثير القوى لمناجاة قلوب الشباب، ومن هذه الأغانى على سبيل المثال وليس الحصر: (الجمال هوه - يا أبو قلب خالى - أنت حبيبى - الليالـــى - أحـــبك - يـــا قلبى خبى - إسبقنى يا قلبى - ليه تشغل بالك) من كلمات "مرسى جميل عزيز" وألحان "محمد الموجى"، وأغانى (نعم يا حبيبى نعم - في يوم من الأيام - كفاية نورك عليا - بينى وبينك ايه - حلفنى) من كلمات "مأمون الشناوى" وألحان "كمال الطويل"، وأغانى (أهواك - عقبالك يوم ميلادك - ظلموه - قولى حاجة) من كلمات "حسين السيد" وألحان "محمد عبد الوهاب"،

وأغانـــى (موعــود – أى دمعـــة حزن لا – مداح القمر – حاول تفتكرنى) من كلمات "محمد حمزة" وألحان "بليغ حمدى".

"عبد الحليم حافظ" والأغنية الشعبية:

وتماشــياً مع الزمن والوقت فقد ساير عبد الحليم موجة الأغنية الشعبية حــيث وصفها بأنها قوات الانتشار السريع، بالرغم من النقد الذي وجه إليه من كــبار النقاد أمثال "كامل الشناوى" و"أحمد شفيق كامل" بأنها ليست من مستوى عــبد الحلــيم الفنى(٤–١١١) ومن هذه الأغانى (على حسب وداد قلبى) كلمات "صـــلاح أبو سالم" (سواح، جانا الهوى) كلمات "محمد حمزة" وأغنية (أنا كل ما أقول التوبة) كلمات "عبد الرحمن الأبنودى" جميعها من ألحان "بليغ حمدى".

"عبد الحليم حافظ" والقصيدة:

قــدم عـــبد الحليم القصيدة ملائمة مع الجو المصري والذوق العربي ، وتماشــياً مـــع الـــتطور في الغناء العديد من القصائد، ومن القصائد التي غناها (لقـــاء) للشاعر "صلاح عـــبد الصبـــور" و(سمـــراء) لـــ"عـــبد الله الفيصـــل" مـــن ألحـــان "كـــمال الطـــويـــل" وقصيدة (لست قلبى) كلمات "كامل الشناوى" وألحـــان "محمـــد عبد الوهاب" و(حبيبها) لـــ"كامل الشناوى" وألحان "محـــمـــد الموجـــــى" و(يـــا مالكاً قـــلبى) كلمـــات "عبـــد الله الفيـــصل" و"أحمد مخيمر" وألحـــان "محمـــد الموجى" وقصائد (رسالة من تحت الماء، قارئة الفنجان) من كلمات "نزار قبانى" وألحان "محمد الموجى"، كل هذه القصائد غناها عبد الحليم على طريقته وبأسلوبه الجديد(٤–١٣٢).

"عبد الحليم حافظ" والأغنية الوطنية:

كتـــبت شـــهادة ميلاد فنية جديدة لـــ "عبد الحليم حافظ" مع ميلاد ثورة يولـــيو، حـــيث لعـــب دوراً مهماً في مرحلة من أهم المراحل الوطنية والجهاد

الوطنـــي فـــي السنوات العشر الأولى من ثورة يوليو والتي غيرت وجه مصر، فـــواكب صوته كل المناسبات الوطنية والقومية، وكل الأحداث والحوادث التي تعرضـــت لها مصر من الهزيمة إلى النصر بعد أن خطَّ لنفسه خطاً وطنياً تبناه وســـار على دربه، وذلك بوضعه نهجاً جديداً للأغنية الوطنية بتحويلها لملحمة شـــعبية تلهـــب حماس الشعب وكانت الناس ترددها معه في مظاهرة فرح حتى نـــصبته الجماهير زعيماً للأغنية الوطنية(٤-١٢٢)، وقدم "عبد الحليم" عشرات الأغانـــى الوطنـــية مـــنها (ثورتنا المصرية) كلمات "مأمون الشناوى" وألحان "رؤوف ذهنـــى" وأغنية (احنا الشعب) من كلمات "صلاح جاهين" وألحان "كمال الطـــويل" وأغنـــية (الله يا بلادنا الله) كلمات "أنور عبد الله" وألحان "محمد عبد الـــوهاب"، واشترك بالغناء في نشيد (الوطن الأكبر) كلمات "أحمد شفيق كامل" وألحـــان "محمـــد عـــبد الوهاب"، وغنى لوضع حجر الأساس لبناء السد العالى (حكايـــة شـــعب) كلمـــات "أحمـــد شفيق كامل" وألحان "كمال الطويل" وأغنية (بالأحـــضان) كلمـــاته "صـــلاح جاهـــين" وألحـــان "كـــمـــال الطـــــويـــل" و(مـــطـــالـــب شـــعـــب) كلمـــات "أحـــمـــد شـــفـــيـــق كـــامـــل" وألـــحـــان "كمال الطويل"، وغنى في عيد الجلاء (يا أهلاً بالمعارك) و(صورة) كلمات "صلاح جاهين" وألحان "كمال الطويل"، وأيام النكسة غنى (احلف /إنذار /إضـــرب /أشجع رجال /بركان الغضب) وبعد النكسة غنى (فدائى / يا بلدنا لا تنامـــى) وفي حرب الإستنزاف غنى (البندقية إتكلمت) ومع النصر غنى (قومى يـــا مـــصر، وعاش اللى قال، ولفي البلاد يا صبية، وخلى السلاح صاحى)(٤-٥٢،١٢٠،١٢١)، وكانـــت أغانى "عبد الحليم حافظ" صيحة مدوية تدفع بالدماء في عروق الجماهير حتى أنها كانت أقوى من خطب الزعماء.

"عبد الحليم حافظ" والسينما:

بــدأ مــشوار "عــبد الحلــيم حافظ" في السينما حينما أدرك المخرجون والمنــتجون مــدى امتلاكه الصوت الجميل والحضور القوى والجسر الذي بُنى بينه وبين الناس، فانهالت عليه العروض من المنتجين وملأت أفلامه سوق الفن.

قدم عبد الحليم للسينما ستة عشر فيلماً مع أشهر نجمات الشاشة في ذلك الوقت كان أولها فيلم (لحن الوفاء) وتضمن أغانى (لا تلومنى، أحن اليك، احتار خيالــى، على قد الشوق، لحن الوفاء) ثم فيلم (أيامنا الحلوة) وتضمن أغانى (يا قلبــى خبى، الحلو حياتى، ليه تشغل بالك ليه) وفيلم (ليالى الحب) تضمن أغانى (حلفنــى، كفايــة نورك عليا، أقول ماقلش) ثم فيلم (أيام وليالى) وتضمن أغانى (عــشانك يا قمر، أنا لك على طول، توبة) وبعد ذلك فيلم (موعد غرام، دليلة، بنات اليوم) وآخر أفلامه (أبى فوق الشجرة)(٢-٥٧،٥٥).

المبحث الثانى:

الأغنية الدينية عامة والأغنية الدينية عند "عبد الحليم حافظ"

الغــناء الدينــى بمجموعه لا يتبع قالباً معيناً، وإنما يسلك طرقاً مختلفة كانــت تعتمد على الإرتجال في الأداء قبل أن يُعنى بعض العاملين فيها وخاصة المتصوفين منهم على تهذيبها حتى أصبحت عن طريق التقاليد التي أُتبعت فيها تسير وفق طرقاً معينة(٣-١٣٧).

وبظهور الطرق الصوفية في القرن الثالث إلى أن وصلت للقرن السادس مــن الهجــرة، أصبحت الصوفية غاية في الانتشار، وبدأت في طور جديد من التنظيم والترتيب، تعتمد على طقوس وعادات خاصة بها حيث يكون لها أورادها وأذكارهــا الخاصــة، كما يكون لها إنشاد وابتهالات خاصة بها، وأصبحت تلك الطــرق ذات سلطة وسيطرة على مشاعر الجماهير، وبهذا الانتشار والسيطرة خدمت فن الإنشاد والابتهالات وهو الغناء والموسيقى في رحاب الصوفية، كما

كـــان لها الفضل في حفظ أصول الغناء العربى ثم تنمية هذه الأصول بما أخذته من مقامات من فارس وتركيا والهند، وذلك لأنها بعد أن سيطرت وصارت قوة في الدولة لها سلطانها وسطوتها، فتحت الباب على مصراعيه لتقبل جميع ألوان الفــنون مــن الغــناء والموسيقى، وإدخالها ضمن شعائر التصوف الذي صار يستوعب كل فنون الطرب وألوانه وبخاصة ما يثير الشجون من هذه الفنون.

كـــان لانتــشار الطــرق الصوفية وتشعبها واختلاف شعائر كل طريقة وإدخـــال ألوان الفنون المختلفة ضمن شعائرها – أكبر الأثر في انتشار الإنشاد الدينــى وأدائه بعدة ألـــوان مختلفـــة تطـــورت عبر التاريخ حتـــى استقل كل لـــون بذاتـــــه وأصبح له شكله وأسلوبه وكيانه الخاص الذي يجعله مختلفاً كل الاخـــتلاف عن الألوان الأخرى، وقد تفرع الإنشاد الدينى إلى عدة أنواع وهى (الذكر، القصائد الدينية، الموشحات الدينية – وترى الباحثة أن اللفظ الأصح هو التواشيح الدينية بدلاً من الموشحات الدينية رغم ذكرها في المراجع –، المدائح النـــبوية، الابتهالات الدينية)، ولم يمنع هذا التوزيع من تداخل بعض الفروع في بعض مثل اشتراك المدائح النبوية في الإنشاد الدينى.

الأذكار الدينية:

ويعد الذكر من أهم جوانب الإنشاد الدينى وهو البداية الأساسية لخروج جميع أنواع الإنشاد بعد ذلك، وتقاليد الإنشاد الذكر أن يقف المنشدون على رأس الحلقـــة في الذكر فإذا ما بدأ ترديد لفظ الجلالة بدأ المنشدون في إنشاد جماعى على طريقة المذهب في الدور القديم وتسمى عندهم بالأرضية، ثم يبدأ المنشدون فـــرادى فـــيأخذ كل منهم دوره، بدءًا بأكبر المنشدين سناً، وهكذا حتى يستوفي عددهم ثم يعود المنشدون ويلتئمون في الإنشاد جماعة للختام.

وكـــان كل منشد يؤدى دوره بقدر الإمكان ثم يتركون المجال له يجول حتى يبلغ غايته في إشباع السامعين، وعند أداء الأرضية يردد المنشدون بعض الابتهالات والاستغاثات وعبارات التشفع بالنبى (ص) والتشوق إلى مقامه الكريم.

ونظراً لعدم مشاركة الموسيقى في الإنشاد، فإن المنشدين يعتمدون على طــريقة تعرف بالترلسل في الغناء، وهى أن يبدأ أحدهم ويمد صوته بنغمة من الـــنغمات فإذا ما ضاق الصوت عن زمن الإيقاع وربط صوت الجواب بالقرار أســـرع زميله وتسلم منه الصوت بنفس النغمة وأخذ يمده هو الآخر حتى يعود المنشد الأول إلى النغم(٨-١٤).

وقد تخرج من خلال الإنشاد على الذكر عدد لا يحصى من أعلام الغناء منهم الشيخ "عبده الحامولى" والشيخ "يوسف المنيلاوى" والشيخ "سلامه حجازى" والشيخ "سيد درويش" وغيرهم من المغنين والذي كان لهم الفضل في إشباع نهم الجماهيــر الــشعبية إلى الطرب يوم كان الطرب محتكراً على القصور والدور لأهل الجاه والسلطان.

القصائد الدينية:

بـــدأت في عهد الرسول (ص) عندما مدحه "حسان بن ثابت" وغيره من الشعراء. ومن أهم من مدح الرسول (ص) وكان له أكبر الأثر في بداية القصائد الدينـــية "كعـــب بن زهير" حين أشهر إسلامه أمام رسول الله (ص) وبدأ كلامه بقصيدة حيث يقول:

نبئت أن رسول الله أوعدنى — والعفو عند رسول الله مأمول

وقـــال كل صديـــق كنت آملـــه — لا ألفينك إنـــي عنـــك مشغـــول

فقلت خلوا سبيلى لا أبا لكمو — فكل مـــا قـــدّر الرحمـــن مفعول

وعـندما وصل في هذه القصيدة إلى هذا البيت خلع النبى (ص) بردته وأهـداها لـه وقد سميت هذه القصيدة ذلك بالبردة(٨-١٤،٣٠)، وجاء بعد ذلك "البوصـيرى" يكتب بردته في مدح النبى (ص) والتي سميت ببردة البوصيرى والـذي كـان له الفضل في انتشار هذا الفن الشعرى، وتمهيد الطريق له كبداية لانتـشاره انتـشاراً جديـداً. ظلت القصائد الدينية في الانتشار حتى جاء أمير الـشعراء "أحمـد شـوقى" ليكتب نهج البردة والتي غنتها "أم كلثوم"، وقد كانت القـصائد الدينـية فنًا شعريًا خاصًا بذاته يدل على الروحانية والسمو والإيمان، ومـنه ظهـرت الموشـحات الدينية التي اتخذت هذه المنظومات الشعرية مادة تستخلص منها إنتاجها.

التواشيح الدينية:

نوع من الإنشاد الدينى يلقى في المناسبات الدينية والاحتفال بها؛ تأكيداً لوحدانـية الخالق سبحانه وتعالى وذكر أسمائه الحسنى وأنبيائه ورسله وأركان الإسـلام، ولقد عرفت مصر التواشيح الدينية في عهد الفاطميين، وكان اعتماد المنـشدين والوشاحين في أغانيهم الدينية على الغناء الفردى والجماعى، وكان ذلـك لتمـسك الناس بالدين وحبهم لذات الله العلى العظيم وعشقهم لرسول الله (ص). وتعتمد الموشحات الدينية غالباً في أدائها على مصاحبة الآلات الإيقاعية كالطبول والدفوف، ولا تلتزم الموشحات الدينية بقالب موسيقي محدد؛ حيث إنها عبارة عن تبادل الإنشاد بين المنشد والبطانة، فتبدأ بالغناء ثم ينفرد المنشد بغناء كلمات أو أبيات مناسبة وقد يكون العكس فيبدأ المغنى ثم يليه المنشدون.

المدائح النبوية:

المدائح النبوية فن من فنون الشعر التي أذاعها التصوف، فهى لا تصدر إلا عـن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص، وأكثر المدائح النبوية قيلت بعد وفاة

النبـــى (ص)، ومـــا يقال بعد الوفاة يسمى (رثاء) لكنه في الرسول (ص) يسمى (مديحاً).

ومـــن أروع مـــا كـــتب في المدائح النبوية (بردة البوصيري) التي تعد مـــصدر الوحى لكثير من القصائد التي أنشدت بعد البوصيرى في مدح الرسول (ص)؛ ممـــا جعل البوصيرى إماماً في فن المديح النبوى يقتفى أثره المنشدون والشعراء.

الابتهالات الدينية:

تعد أكثر جوانب الإنشاد الدينى انتشاراً، وقد بدأت الابتهالات الدينية من خـــلال حلقات الذكر حيث كانت تؤدى في أغلب الأحيان في ختام هذه الحلقات، والابـــتهالات عـــبارة عن كلمات منظومة أو مسجوعة تصاغ في ألحان تفيض بالخـــشوع والجـــلال، هى إما أن تؤدى باللغة العربية الفصحى أو بلغة دارجة تـــشبه الموال مثل تسابيح الفجر التي تسبق الآذان، ومن أنواع الابتهالات أيضاً تكبيـــرات العـــيد والمدائح النبوية التي تؤدى فردية أو جماعية أو بالتناوب بين المنـــشد والمجموعة - كما سبق أن ذكرنا - ومن هنا كان أداؤها بطريقة أقرب إلى الارتجال تبعاً لبراعة المنشد ومقدرته على الأداء، وبدون مصاحبة آلية، ثم أصـــبحت تؤدى بمصاحبة ألية كما لوحظ انتشار الابتهالات الملحنة التي تجمع بين التلحين والارتجال(١١-٣،٤).

الأغنية الدينية عند "عبد الحليم حافظ":

ومما سبق يتضح لنا أن الإنشاد الدينى وألوانه المختلفة فن له خصائص وســـمات وأشكال متنوعة تعد من أهم أساسيات تعلم الغناء والتلحين في مصر، كمـــا كانت قديماً بمدارس الشيوخ والتي تخرج فيها عظماء الغناء والتلحين في مصر والعالم العربى أمثال "أم كلثوم" و"محمد عبد الوهاب" وغيرهما من الذين

اعـتمدوا علـى كل ما تعلموه من تلاوة القرآن الكريم والإنشاد الدينى وتطبيقه والعمـل بأصول الغناء فيه؛ مما أدى بهم إلى قمة النجاح والوصول إلى فن سامٍ وراقٍ.

استفاد "عبد الحليم حافظ" من هذا الفن واستخرج منه أسلوب أداء خاص بـه ليميـزه عـن الآخرين، كما تميز في أداء جميع القوالب الغنائية العربية، ولـروحه التواقة للتجديد الدائم رأى في الغناء الدينى الملاذ للتقرب إلى الله وما يـتفق وأغراضه في خدمة الأغنية العربية، ووجد أيضاً في الألحان الدينية عند "محمـد الموجى" والكلمات المعبرة عند "عبد الفتاح مصطفي" والتميز بالبساطة دون التعقـيد والدسامة كألحان رواد الإنشاد الدينى لأمثال الشيخ "سيد إسماعيل" والـشيخ "إسـماعيل سكر" والشيخ "على محمود" وغيرهم، ولكنها أدعية دينية بـسيطة قريبة من ترانيم النفس على نسق الموال(٩-٩١)، والتي سيطرت على أفـئدة الناس ونفوسهم واستولت على أفكارهم وعقولهم وصعدت بهم إلى نقطة الالتقاء الروحى الشفاف.

حـيث قدرتـه بإحساسه الدافئ العميق أن يمس بحروف كلماته المغناة صفحات القلوب وقدم عبد الحليم حافظ أحد عشر دعاء لاحتلت مكانة رفيعة حتى الآن، وهـى (يا رب سبحانك / نفضت عيني المنام / أنا من تراب / أدعوك يا سامع دعايا / رحمتك في النسيم / بينى وبين الناس / ورق الشجر / بين صحبة الورد / خلينى كلمة / ع التوتة والساقية / ويا خالق الزهرة).

وفاته:

رحـل "عبد الحليم حافظ" في ٣٠ مارس ١٩٧٧، وبموته فقدت الأغنية ركـناً مهماً من أركانها الذي يعتمد على طريقة متميزة في الأداء، وعلى تعايش حقيقى مع اللحن والكلمات. لم يكن مجرد مطرب يجرى على فمه أعذب الألحان ولكـنه كـان جزءاً من تاريخ مصر وثورتها، كان صوتًا مليئًا بحماس الشباب

وثورتها والإصـــرار على ترجمة الحلم حقيقة، وقد استطاع أن يقيم جسراً بينه وبـــين ملايـــين القلـــوب فـــي العالم العربى ويحفر اسمه في سجلات أصحاب الأصـــوات الخالـــدة ويعيش في الوجدان المصري أكثر من عشرين عاماً حتى يومنا هذا.

الدراسة التحليلية

اخـــتارت الباحـــثة عينة منتقاة، للتحليل أعمال عبد الحليم حافظ الدينية الغنائـــية المتنوعة والمختلفة، وذلك للوصول إلى خصائص أسلوبه وسماته في الأداء الغنائى الدينى؛ محاولة لتذليل الصعوبات التقنية التي تواجه دارسى الغناء في المعاهد المتخصصة. والعينة هى:

١- والحبة في الأرض   مقام هُزام.

٢- نفضت عينى المنام   مقام سيكاه.

٣- أنا من تراب   مقام سيكاه.

٤- ورق الشجر   مقام سيكاه.

٥- بينى وبين الناس   مقام سيكاه.

وقـــد راعت الباحثة في اختيارها لعينة البحث أن تشمل عناصر التحليل الآتية:

١- المساحة الصوتية الخاصة بكل لحن.

٢- استخدام مناطق الرنين.

٣- التحكم في استخدام النفس.

٤- كيفية استخدام تقنيات الغناء المختلفة.

٥- مراعاة مخارج الحروف العربية وصفات الحروف.

٦- التعبير الغنائى.

٧- كيفية التغلب على الصعوبات التقنية.

النموذج الأول:

دعاء (والحبة في الأرض)

عناصر التحليل:

تأليف: عبد الفتاح مصطفي.

تلحين: محمد الموجى.

المقام الأساسى: هُزام.

نوع القالب: موال أداء حر موزون.

الميزان: 4/4.

المساحة الصوتية للنموذج:
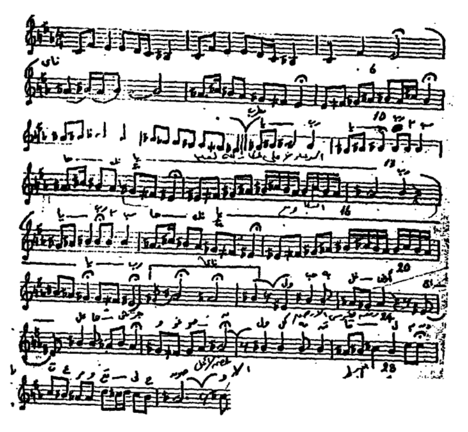


النص:

يا رب سبحانك

الحبـــة في الأرض إجعلها شجر وغصون

والكلمة تنقال مدن تعمر وتعـــلى حـــصـــون

النوتة الموسيقية:



- معانى الكلمات تحمل في طياتها الملمح الدينى المليء بالخشوع والتضرع إلى الله والملمح الوطنى الذي يعبر عن الانتماء للوطن.
- بدأ اللحن بمقدمة موسيقية بإيقاع ثابت (أوستيناتو) (Ostinato) بآلات إيقاعية ووترية كخلفية درامية لآلة الناى، وبدأ "عبد الحليم" بأداء كلمة (يا رب) بأسلوب إلقائى (Recitative) من المنطقة المتوسطة من رنين الصدر والخيشوم بتوسل ورجاء من القلب إلى الله وجاءت المقدمة الموسيقية مترجمة لدقات قلبه.
- بالرغم من أن النموذج موزون لكن جاء الأداء مسترسلاً في شكل حر (موال) من درجة (نم حصار) إلى درجة (سيكاه) وجاء الأداء معايشاً لروحانيات المقام.

- أدى الجملـــة الغنائـــية بأسلوب الإلقاء المنغم (Recitative) بكلمة (يا رب) بشكلين:

الأول: بقوة في الأداء (.F) مناجاة إلى الله سبحانه وتعالى بتسلسل سلمى صاعد مصورا توجهه إلى الله.

الثانـــى: بليونة في الأداء (.P) لتسبيح الله والتوسل مستخدماً علامة التطويل (Corona) علـــى حـــرف المد (الألف) مع عمل زخرفة بسيطة غير مدونـــة بـــشكل ابتكاري من المؤدى ثم تسلسل سلمى هابط والركوز المـــؤقت علـــى حـــرف ساكن (ك) على درجة تك حصار مستخدماً أسلوب الترديد الصوتى (Trill) بنعومة في الأداء.

- استخدم أسلوب الميليزما (Melisma) المطولة بنغمات مختلفة الإيقاع تؤدى على مقطع لفظى واحد بشكلين:

الأولى: في جملة لحنية واحدة (Phrase) والركوز على درجة (أوج) مستخدماً أســلوب الأداء المتصل (Legato) والنغمات المطولة متدرجاً بتسلسل ســـلمى هـــابط وصاعد مستخدماً الشكل الإيقاعى ( ) بتموجات صـــوتية بأسلوب الترديد الصوتى مع التدرج في التعبير ما بين (.P)،(.PP) بـــنعومة في الأداء من بين مناطق رنين الفم والخيشوم مع لمس رنين الجبهة متدرجاً إلى رنين الصدر وبدون أخذ نفس متغلباً على هذه الـــصعوبات بمضاعفة النفس؛ هذا يؤكد مدى ما يتمتع به من إمكانية تحكمه في حجاب الحاجز.

الثانية: جاءت بتكرار الميلزما الأولى مع الاختلاف في عملية النفس فأخذ نفسًا قـــبل بداية حرف المد (بالألف) للأداء المتصل (Legato) وعلامات التطويل في نهاية الميلزما واستخدم بعض اللمسات التطريبية في القفلة التي تتميز بها موسيقانا العربية بانسيابية ونعومة ومرونة في الأداء.

بدأ الغناء بقفزة لحنية لمسافة خامسة صاعدة مستخدماً الضغط المتوسط (Accent) بقوة متوسطة في الأداء (M.F) في كلمتى (والحبة – إجعلها) بشكل وصــفي يعبر عن نثر الحبوب في الأرض، وجاء الأداء متساوياً مع عزف آلة الكونتــرإباص المــصاحب للأداء بأسلوب (Pizz) فاستطاع خلال أدائه لحرف (الراء) في كلمة (الأرض) أن يؤديه بخفة دون التفخيم حتى لا يؤثر على الخط الغنائى.
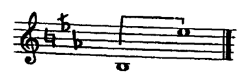
- راعى في أداء حرف (الواو) في كلمة (غصون) أن يكون خفيفاً مستديراً على تسلسل سلمى صاعد معبراً عن ارتفاع الأغصان، فجاء من بين رنين الشفاه بذبذبات صوتية بسيطة.
- أدى علامـــة الـــتطويل التـــي فـــي نهاية الجملة مستخدماً أسلوب (الهمهمة Humming) من رنين الخيشوم بترنيم خفيف كبداية لتكرار المقطع الغنائى السابق على حرف (النون).
- استخدم في أدائه لحرف (الهمزة) في كلمة (الأرض) مخرجًا معلقًا من أعلى الفم بحرفيه لعدم كسر الخط الغنائى.
- بدأ الغناء بشكل خطابى في كلمة (والكلمة) مستخدماً تعبـــــير الضغط القوى (Accent) بقوة في الأداء ليتناسب مع التقطيع العروضى والمعنى الدرامى.
- اســـتخدم أسلوب التزحلق (Portamento) في كلمة (تتقال) على حرف المد (الألف) بتسلسل سلمى صاعد من بين رنين منطقتى الفم والخيشوم مع عمل لمسة تطريبية بعفق حرف (اللام) بقوة في الأداء (.F).
- أظهـــر الغـــنة في كلمة (مدن) على حرف (النون) من رنين الخيشوم مؤدياً الجملة بشكل خطابى متدرجاً بالهبوط من رنين الرأس إلى رنين الخيشوم مع مراعاة مخرج حرف (الواو) دافئًا مستديرًا رنانًا في كلمة (حصون).

- استخدم النفس المضاعف لأداء الجملة الغنائية محافظاً على الخط الغنائى لخدمة مضمون النص الدرامى.
- راعى المبالغة في الأداء في قوة الصوت ليتناسب مع المعنى الدرامى فجاء الأداء (.F) متدرجاً إلى (.FF).
- أحسن في تحقيق مخارج الحروف وصفاتها.
- حقق صفة الهمس والشدة في حرف الكاف في كلمة (سبحانك).
- لم يحقق مخرج حرف (الضاد) لصعوبة النطق به والقرب بينه وبين مخرج حرف (الراء) إلى جانب سكون كل من الحرفين.
- لم يحقق صفة التفخيم عند النطق بحرف (الصاد) في كلمتى (غصون - حصون) رغم أن الحرف مضموم فعند الاستماع إليها تقترب من حرف (السين).
- قام بأداء حرف اللام والنون بإطالة صوتهما مع الزيادة مما يتعارض مع صفات حرفي (اللام - النون).

النموذج الثانى:

من دعاء (الحبة في الأرض)

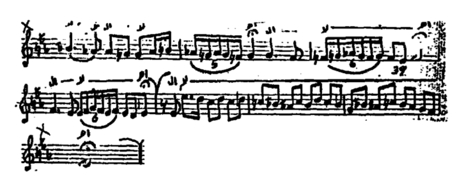
المساحة الصوتية للنموذج:



النص:

(الله) لفظ الجلالة

النوتة الموسيقية:



- بدأ الغناء بلفظ الجلالة (الله) مرققًا مستخدماً أسلوب التزحلق (Portamento) بـنعومة في الأداء ثم استخدم لفظ الجلالة المفخم بعمل تردد صوتى (Trill) على حرف (اللام) دون أخذ نفس بينهما محافظاً على الخط الغنائى من رنين الخيشوم مع لمس رنين الجبهة وكأنه يعزف على أوتار الكمان.

- أجـاد فـي اسـتخدام أسلوب الميلزما القصيرة المصاغة على إيقاعات ذات تقسيمات داخلية بتسلسل سلمى صاعد وهابط بتموجات زخرفية عالية المرونة محافظـاً على مخرج حرف (الهاء) وإعطائه صفته وحقه دون سقوط صوته فـي منطقة الحلق واستخدام النفس بشكل طبيعى بعد نهاية كل ميلزما، وجاء الغناء من رنين الخيشوم متدرجاً إلى رنين الصدر مناجياً بقلبه ربه من خلال (اللفظة) بليونة في الأداء (P.).

- استخدم أسلوب (الكادينزا – Cadenza) وهى بمثابة جزء حر الأداء يحتاج إلى جهد خاص في الأداء لتذليل بعض الصعوبات التي منها:

١- الاسـتعداد التنفسى فاستخدم النفس المدعم من الحجاب الحاجز على الأداء المتصل (Legato) والنغمات المطولة دون كسر الخط الغنائى.

٢- التـتابع اللحنـى (Sequence) الـذي يحـتاج إلـى التخـيل الداخلى (Innerhearing) للـدرجات الـصوتية قبل أدائها مع مراعاة تساوى قوة الصوت عند أداء الجملة اللحنية (Phrase).

٣- تغلـــب علـــى أداء القفـــزة اللحنية التي لمسافة أوكتاف بعمل ضغط قوى (Accent) بقـــوة فـــي الأداء (.F) مـــن رنين المنطقة المتوسطة إلى رنين الـــرأس ثـــم التدرج بالهبوط إلى رنين الخيشوم والفم مع استخدامه الضغط المتوسط (.M.F) على بداية كل نبر بصوت رنان جليُ.

النموذج الثالث:

دعاء (نفضت عنيه المنام)

عناصر التحليل:

نوع القالب: موال حر Adlib.

المقام الأساسى: سيكاه.

تأليف: عبد الفتاح مصطفي.

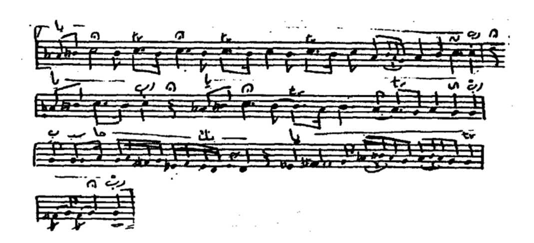
تلحين: محمد الموجى.

المساحة الصوتية للنموذج:



النص : (يا رب سبحانك)

النوتة الموسيقية:



- جاءت الجملة الغنائية بأداء حر (Adlib) في مقام (شد عربان).
- الأداء جـاء فـي شـكل مـناجاة واستعطاف إلى (الله) في منطقة رنين الفم والخيشوم والرأس متدرجاً بالهبوط إلى رنين الصدر.
- أدى النغمات المطولة بإضافة حليات زخرفية بحرفية في الأداء.
- التحكم في عملية أخذ النفس جاء بشكلين:

١- النفس المضاعف المدعم بالحجاب الحاجز مستعرضاً كيفية تحكمه في كمية الهواء لأداء متصل (Legato) لجملة غنائية مطولة .

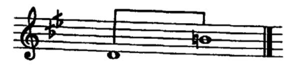
٢- النفس الطبيعى لأداء جملة غنائية قصيرة.

- اسـتخدم أسلوب الميلزما القصيرة بعمل تموجات صوتية بليونة وانسيابية في الأداء محافظاً على لون الصوت.
- أجـاد في استخدامه لحلية الإتشيكاتورة (Accicatura) المنفردة بنعومة في الأداء مـستعيناً بالـضغط الضعيف (Accent) على بداية الحلية مستخدماً الـتدرج في التعبير فبدأ بالقوة المتوسطة في الأداء (.M.F) حتى وصل إلى الليونة في الأداء (.PP).

النموذج الرابع:

من دعاء (نفضت عينيي المنام)

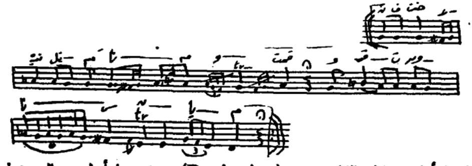
المساحة الصوتية:



النص:

(نفضت عنيه المنام وقمت والناس نيام)

النوتة الموسيقية:



- جاء الأداء بشكل إلقاء منغم (Recitative) مستخدما أسلوب الضغط القوى (Accent) على بداية كل نبر بقوة في الأداء (.F) من المنطقة المتوسطة من رنين الفم والخيشوم مع لمس رنين الصدر.
- جاء أداؤه مصوراً لمعانى الكلمات.
- استخدم في أداء الحليات الزخرفية أسلوبين: الأول في حلية الجربتو (Gruppetto)( ) والثلاثية أداء قريب إلى التطريب من رنين الخيشوم بخفة ورشاقة في الأداء، كما استخدم في الحلية المزدوجة (الأبوجاتورا Appogiatura) ( ) التسلسل السلمى الصاعد بدون تطريب لتأكيد المعنى.

- تغلــب علـــى صعوبة أداء الإيقاعات ذات التقسيمات الداخلية بعمل تموجات صوتية بخفة ورشاقة في الأداء.

- أعطى لكل حرف حقه من مد وسكون وغنة، حقق صفات الحروف من همس في كلمة (قمتْ) على حرف التاء الساكن.

النموذج الخامس:

دعاء (أنا من تراب)

عناصر التحليل:

نوع القالب: موال حر Adlib.

المقام الأساسى: سيكاه (صبا).

تأليف: عبد الفتاح مصطفي.

تلحين: محمد الموجى.

المساحة الصوتية للنموذج:
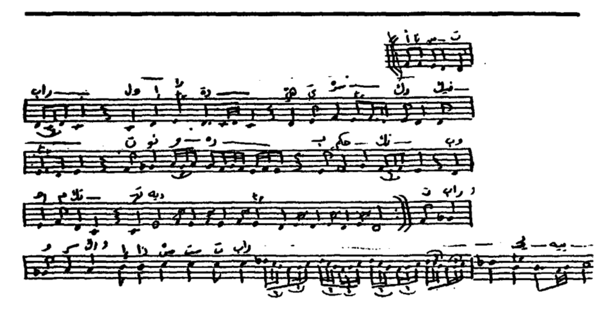


النص:

أنا من تراب والإرادة هى سرك فيه

تـــنـــوره بـــحكـــمـــتـــك وبرحمتك تهديه

تراب وسرك إذا مس التراب يهديه

النوتة الموسيقية:



- جـــاء الأداء بـــشكل عذب شجي يؤكد المعنى ويقويه من رنين الصدر بقوة متوســطة فـــي الأداء (.M.F) بصوت يحمل في طياته الخشوع والخضوع لقدرة الله سبحانه وتعالى في مقام (الصبا).

- الجملة حافلة بتقنيات الغناء فاستخدم:

١- أسلوب التردد الصوتى في كلمة (تراب) على حرف مد (الألف).

٢- أسلوب الزغردة اللحنية (Trill) في كلمتى (الإرادة)على حرف مد (الألف) وأيــضاً في كلمة (سرك) حيث طوع أداءه للحلية على حرف (الراء) الذي من صفاته (التكرار) وكلمة (فيك) على حرف مد (الياء).

٣- اللمـــسات التطـــريبية في كلمتى (تنوره - بحكمتك) مع الضغط المتوسط (Accent) فـــي الأداء (.M.F) ببساطة ويسر مجسداً التعايش الفعلى لمقام الصبا.

٤- حلية الإتشيكاتورا المنفردة (Accicatura) (𝆔) مع عمل ضغط ضعيف (Accent) على بداية كل نبر بانسيابية في الأداء على أحرف المد في كلمة (تهديه) من رنين المنطقة المتوسطة.

٥- أجـــاد فـــي تجسيد المعنى الدرامى للشطرة الغنائية (تراب وسرك إذا مس التـــراب يهديه) بالتصاعد باللحن مستخدماً مناطق رنين الفم ثم التدرج إلى رنـــين الخيشوم والجبهة والرأس، متدرجاً بالقوة المتوسطة في الأداء (.M.F) إلى القوة في الأداء (.F) بصوت رنان.

٦- تغلب على صعوبة أداء الشكل الإيقاعى ذات التقسيم الداخلى ( ) الـــذي يحـــتاج السرعة في الأداء وخاصـة صياغته في جنس الفرع للمقام وأيضاً في جملة غنائية طويلة تحتاج إلى جهد خاص في الأداء باستخدام:

- النفس المضاعف بدعم من الحجاب الحاجز.
- استخدم رنين الرأس من المنطقة الحادة بانسيابية في الأداء.
- الخفة والرشاقة والمرونة في الأداء لتساوى الصوت مع لقيمة الزمنية محافظاً على الخط الغنائى.

٧- أجـــاد فـــي أدائه لمخارج الحروف مثل (الهمزة - الهاء) في كلمات (أنا- تهديه) فلم يسقط صوته في منطقة الحلق وأعطى أحرف المد حقها الزمنى.

النموذج السادس:

دعاء (ورق الشجر)

عناصر التحليل:

نوع القالب: موال حر *Adlib*.

المقام الأساسى: سيكاه (صبا).

تأليف: عبد الفتاح مصطفي.

تلحين: محمد الموجى.

- الرابع: استخدم الزغردة اللحنية بنعومة في الأداء ثم التدرج بالهبوط مستخدماً أسـلوب التـتابع اللحنى (Sequence) بمرونة فائقة في الأداء محافظاً على الخـط الغنائى في أدائه، مع عدم المبالغة في استخدامه للتطويل متدرجاً من رنين الرأس إلى رنين الصدر.
- قـام بـدمج حلية الإتشيكاتورا وأسلوب التردد الصوتى في كلمة (صفحات) مـصوراً بأدائـه المعنى الدرامى (بتقليب الصفحات) بقوة في الأداء بصوت مشرق جلى من رنين منطقتى الفم والخيشوم.
- أجـاد بحـرفية فـي استخدام أدواته فطوع صوته في استخدام ظلال التعبير والتدرج بين الضعف والقوة بمرونة وخفة في الأداء.
- استخدم النفس بشكل طبيعى مستخدماً عضلة الحجاب الحاجز.
- تغلـب بأدائـه للحلـيات الزخرفية المصاغة على حروف المد بعدم التلوين والمحافظة على التجانس الصوتى.

النموذج السابع:

دعاء (بينى وبين الناس)

عناصر التحليل:

نوع القالب: موال حر Adlib.
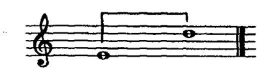
المقام الأساسى: سيكاه (صبا).

تأليف: عبد الفتاح مصطفي.

تلحين: محمد الموجى.

المساحة الصوتية للنموذج:

المساحة الصوتية للنموذج:

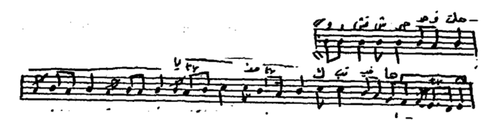


النص:

الله

ورق الشجر صفحات ياما إنكتب عليها

النوتة الموسيقية:



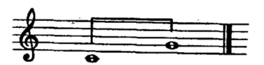
- بدأ الغناء بلفظ الجلالة (الله) بأربعة أشكال:

- الأول: بقفــزة لحنية لمسافة خامسة صاعدة بقوة متوسطة في الأداء (M.F.) مع مراعاة مخرج حرف (الهاء) وإعطائه حقه ومستحقه بصوت مفتوح.

- الثاني: استخدم حلية الإتشيكاتورا ( ) مع بداية كل نبر بقوة لينة في الأداء (P.)، مستخدماً أسلوب الزغردة اللحنية مع الانسيابية في التدرج بالهبوط.

- أدى الجملة اللحنية بدون أخذ نفس بالرغم من وجود علامات التطويل .
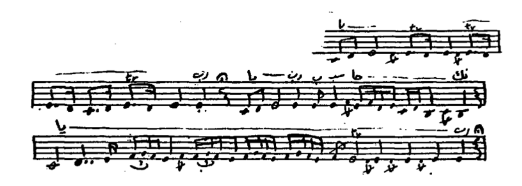
- الثالث: بدأ بقفزة لحنية لمسافة خامسة صاعدة مستخدماً تكرار النغمات للتأكيد علــى وجــود (الله) سبحانه وتعالى بعمل ضغط (Accent) بقوة متوسطة (M.F.) علــى بدايــة كل نبر لدرجة (سى – ماهور) من رنين لمنطقتى الفم والخيشوم مستخدماً أسلوب الاستعطاف.



النص:

يا رب

النوتة الموسيقية:



- بدأ الغناء بكلمة (يا رب) وهى بمثابة ميلزما طويلة من المنطقة المتوسطة.
- تغلب على صعوبة الأداء المتصل (Legato) باستخدام النفس المضاعف من منطقة الحجاب الحاجز بحرفية وتمكن على حرف مد (بالألف) محافظاً على الخط الغنائى دون التلوين الصوتى.
- اســتخدم الأشكال الإيقاعية البسيطة والمركبة بعمل تموجات صوتية بمرونة وخفة فائقة في الأداء.
- اســتخدم الــتدرج في ظلال التعبير فبدأ بالقوة المتوسطة في الأداء (M.F) متدرجاً إلى اللين (.P) ثم الضعف (.PP).

- استخدم حلية الإتشيكاتورا ( ) المنفردة والتردد الصوتى والنغمات المطولة بصوتٍ مفتوحٍ، وراعى أن يكون الضغط الضعيف (Accent) على الحلية لإضافة بعض اللمسات التطريبية.

النموذج الثامن:

دعاء (بينى وبين الناس)

عناصر التحليل:

نوع القالب: موال حر Adlib.

المقام الأساسى: سيكاه (صبا).

تأليف: عبد الفتاح مصطفي.

تلحين: محمد الموجى.

المساحة الصوتية للنموذج:

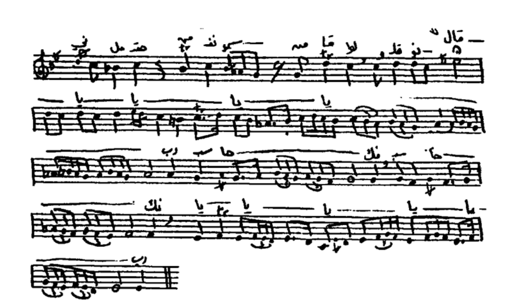


النص:

واحمينى من الحقد من نفسى   من قالوا وقلنا وقال

يا رب سبحانك يا رب

النوتة الموسيقية:



نتائج البحث:

بعد الانتهاء من الدراسة النظرية والتحليلية توصلت الباحثة إلى ما يأتي:

١- لون صوت " عبد الحليم حافظ " من الناحية التصنيفية ينتمي إلى (الباريتون Bariton) وهو الصوت الوسط بين طبقات أصوات الرجال الغنائية.

٢- دراسته للموسيقى منذ الطفولة والتحاقه بالمعهد العالي للموسيقى المسرحية بعد ذلك أتاح له الإلمام بعلم النغم وبمقامات الموسيقى العربية التي مكنته من السيطرة على النغمة وأدائها بمقدرة فائقة.

٣- تعلم أصول الغناء من أساطين الغناء العربي أثناء عمله كعازف لآلة الأبوا في فرقة الإذاعة المصرية، ولكنه وضع لنفسه أسلوباً خاصاً به في الغناء دون تقليد أحد منهم.

٤- أدى "عبد الحليم حافظ " أغلب القوالب الغنائية العربية (الموال - القصيدة - الطقطوقة - الأغنية العاطفية - الأغنية الشعبية - الأغنية الوطنية) وتميز بأدائه الخاص.

٥- تميز صوت " عبد الحليم حافظ " بالإحساس المرهف والشجن الذي فتح له قلوب مستمعيه قبل آذانهم.

٦- تميز أداؤه في الأغنية الدينية بالبساطة والعذوبة والخشوع والشفافية؛ حتى أنـــه وصـــل بمـــستمعيه إلى حالة الوجد كما كان لها تأثيرها في النفوس والقلوب.

٧- محاولـــته تعلـــم قـــراءة القرآن الكريم منذ الطفولة أصقلت صوته، فأجاد بتجـــربته فـــي الـــتحكم فـــي إصدار الصوت وإعطاء الحروف حقها من الصفات اللازمة لها ومن الأحكام التي تنشأ عن تلك الصفات من مخارج الحـــروف وإتقان النطق بالكلمات والإتيان بها في أعذب تعبير، وإن ترك بعـــض هذه الصفات فمن الأفضل حيث إنه يتغنى ببعض الأدعية البسيطة في الكلمة واللحن.

٨- تميز في أدائه لهذه الأدعية بالتعبيرية مع إضافة بعض اللمسات التطريبية التي تعكس معاني الكلمات.

٩- كـــان لعزفه لآلة الأبوا الفضل في تدريبه لعضلة الحجاب الحاجز وكيفية استخدامه للنفس والتحكم فيه مما أعطى لصوته المرونة.

١٠-كـــان لذكائه الفني الأثر الإيجابي على استمرار نجاحه الفني حيث تواصله المـــستمر بكـــبار الشعراء والأدباء والصحفيين لمثال " كامل الشناوي – إحـــسان عبد القدوس – صلاح جاهين) مما اكتسبته من صلته بهم كيفية إختيار الكلمة التي تلمس قلوب المستمعين.

١١-تجانس صوته مع ألحان " محمد الموجي – كمال الطويل – بليغ حمدي) أنتج لنا العديد من الأعمال المتميزة.

١٢-أجاد في تطبيق تقنيات أسلوب الغناء العربي التطريبي والتعبيري:

١٣- اعتمد في أدائه على مناطق الرنين المختلفة (الرأس – الجبهة – الخيشوم – الفم – الصدر) كل حسب المنطقة الصوتية للحن.

١٤- تفـوق في أدائه لأسلوبي (الميلزما – الكادينزا) حيث يمكن استخدامهما تدريـبات صوتية لدارسي الغناء في المعاهد المتخصصة لاحتوائهما على أساليب الغناء العربي المختلفة.

١٥- اعـتمد فـي أدائه على التدرج والتنوع في أسلوب الأداء الصوتي ما بين الشدة واللين حسب تعبيره عن النص الدرامي.

١٦- تميـز في أدائه للقفزات اللحنية بنعومة وليونة للوصول إلى أذن المستمع بشكل يستسيغه المستمع.

١٧- تميـز فـي أدائه باستخدام الحليات والزخارف على شكل التردد الصوتي والاستفادة من حروف المد في الكلمات.

أولاً: المراجع:

(١) برهان الدين أبو الإخلاص – ديوان أهل الذكر (غير مذكور الناشر أو جهة الإصدار) – عام ١٩٥١ م.

(٢) سـعيد عـثمان – عبد الحليم حافظ وأغانيه – الدار العالمية للكتب والنشر ٢٠٠١م.

(٣) صـميم الـشريف – الأغنية العربية – منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى – دمشق ١٩٨١م.

(٤) عادل البلك – عبد الحليم حافظ – دار المعارف ١٩٩٣م.

(٥) عادل حسنين – أيامنا الحلوة – الناشر: أمادو – عام ١٩٩٥م.

(٦) عادل حسنين– أيام وليالى عبد الحليم حافظ – الناشر: أمادو ١٩٩٨م.

(٧) محمــد سعيد – أشهر مائة فى الغناء العربى – الهيئة العامة للكتاب – عام ٢٠٠٢ م.

ثانياً: الرسائل العلمية:

(١) أحمد عبد اللطيف محمد غريب – أسلوب محمد عمران فى أداء الإبتهالات الدينية – رسالة ماجستير – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – عام ٢٠٠١م.

(٢) إلهام الموجى – أسلوب محمد الموجى فى التلحين دراسة تحليلية – رسالة ماجستير ١٩٩٧م.

(٣) ماجــدة عــبد السميع – خصائص أسلوب الأداء الغنائى للإبتهالات الملحنة عند الشيخ سيد النقشبندى – بحث منشور – عام ١٩٩٨م.

(٤) ماجــدة عــبد السميع – خصائص أسلوب الأداء الغنائى الوطنى عند عبد الحليم حافظ – بحث منشور – عام ٢٠٠٥ م.

رهبة المسرح وأثرها على عازف الكمان

د/ حمدي مصطفى عيد (*)

المقدمة ومشكلة البحث:

مما لاشك فيه أن جميع الأساتذة المبدعين والفنانين والعازفين والمغنين وراقصي الباليه والممثلين، الذين يرتادون خشبة المسرح - يعرفون ما المقصود بكلمة " رهبة المسرح " عند أداء عمل فني على المسرح وفي مواجهة الجمهور والحاضرين، البعض يفهم ويعرف أن الرهبة هي الخوف من الفشل أو الخطأ وعدم النجاح أمام الجمهور في أداء هذا العمل، والبعض يصيبهم خوف وتوتر كبير وغريب عندما يقفون على خشبة المسرح للعزف على آلة معينة في حفل ريستال (حفل موسيقي)، أو في أداء صولو خلال مقطوعة موسيقية أو غنائية، وكأنهم يفضلون الهروب على المرور بهذا الموقف؛ لما يعانونه من الارتباك والقلق الشديدين، ورغم أنهم على مستوى كبير جدًا من المهارة، ويجيدون أداء هذا العمل، فإنهم يتعرضون لهذا الموقف السيئ؛ مما قد يتسبب في عدم أداء عملهم على أكمل وجه.

إن الخوف يهزم من الناس أفواجًا لا حصر لها، والخوف وإن كان سببه من الخارج فأن مصدره من الداخل، هذا الرهاب يستفز حواس المرء ويقلقـــه ، كما يحفز عضلاته فيتسارع نبضه، وترتفع أنفاسه وترتعد أصابعه وتزداد درجة حرارته..... (1).

(*) أستاذ مساعد بالمعهد العالي للموسيقى العربية / أكاديمية الفنون بالهرم.

(1) م.عبد المحسن عبد الله الماضي، أنت تتحدث أمام الجمهور، صحيفة يومية تصدرها مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، ط1، ع 10082، السبت 6 مايو 2000.

إذن ما الذي يحدث؟ ما حقيقة هذا الإحساس بالرهبة؟ ما أسبابه وطبيعته الحقيقية؟ هل هو حالة مرضية، أو يرجع إلى أسباب أخرى نفسية وعصبية؟ وكيف التخلص والتغلب على هذا الإحساس؟ من هنا توصل الباحث إلى ***مشكلة البحث*** التي تمثلت في رهبة المسرح وأثرها على عازف الكمان في مواجهة الجمهور والحاضرين مع الشعور بالخوف من الفشل أو الخطأ وعدم النجاح؛ مما يسبب عديدًا من الاضطرابات النفسية والجسمانية؛ فيؤثر تأثيرًا سلبيًا على أداء عازف الكمان.

أهداف البحث:-

- التعرف على رهبة المسرح وأثرها السلبي في أداء عازف الكمان وأسبابها وأبعادها.
- إضافة بعض الاقتراحات من قبل الباحث لخطة الدراسة؛ في محاولة للتغلب على هذه المشكلة مستقبلاً.
- إعداد عازف ماهر مبدع مؤهل علميا واجتماعيا ونفسيا غير آبهٍ للرهبة عند الأداء على المسرح.

أهمية البحث:-

- تنبع أهمية هذا البحث من أهمية المشكلة التي يناقشها وخطورتها، حيث يمكن التعرف على المخاوف المرضية وأسبابها، والارتباطات الاجتماعية والدراسية، التي تؤثر بشكل كبير على العازف وكثيراً ما تكون السبب في عدم أدائه على أكمل وجه.
- تحقيق الأهداف السابقة لإثراء المجتمع بنخبة من العازفين المهرة.

فروض البحث:

يضع الباحث في هذه الدراسة مجموعة من الفروض التي تدعم وجهة نظره التي ترى أن هذه المخاوف شائعة، ولها اسم في علم النفس " رهاب المنبر – رهاب المسرح "، وترتبط في كثير من الأحيان بطريقة التنشئة الاجتماعية والنفسية والدراسية، كما أنها ترتبط بأساليب معاملة أستاذ الآلة للطالب، وبعض القصور في خطة الدراسة التربوية والمنهجية وتأثيرها الواضح على العازف، ويمكن إيجاز الفروض التي يطرحها الباحث من خلال دراسته فيما يلي:

١ – وجود علاقة بين أساليب التنشئة الاجتماعية والنفسية الخاطئة وتمكن المخاوف المرضية من العازف.

٢ – وجود علاقة بين أساليب معاملة الأستاذ للطالب وتمكن المخاوف المرضية.

٣ – وجود ارتباط قوى بين المخاوف المرضية عند العازف نتيجة بعض القصور في خطة الدراسة التربوية والمنهجية المتبعة.

منهج البحث:-

يتبع الباحث المنهج الوصفي.

عينة البحث:-

مجموعة من الخبراء والأساتذة المتخصصين.

أدوات البحث:-

- استمارة استطلاع رأي الخبراء والأساتذة.
- المقابلات الشخصية وتسجيل آراء الخبراء.

ولتحقيق هدف البحث قام الباحث بتحليل خطة الدراسة التربوية والمنهجية لدارسي آلة الكمان بالمعهد، ووضع بعض الاقتراحات مع أخذ رأي الخبراء في هذه المقترحات.

وعلى ضوء ما أسفر عنه الاستفتاء، استطاع الباحث التوصل إلى نتائج بحثه الذي انقسم جزأين:

أولا: الإطار النظري

ثانيا:الإطار العملي

أولا: الإطار النظري

- رهاب المسرح (الخوف المسرحي):

إن حياتنا هي ما تصنعه أفكارنا، والخوف من صنع الإنسان.. وما فقدان الشجاعة الأدبية في الكلام والخطابة مثلا أو ما يسمى " الخوف المسرحي " إلا نتيجة من نتائج الخوف من الفشل، والخوف من وجود أناس ينقدون، ويظهرون المساوئ، ليسوا مشجعين أو مصفقين يتغاضون عن الهفوات.

إن الخوف يُقعد الإنسان عن التقدم ويمنعه من أن يصبح متميزًا، فالإنسان لا يُبدع في جو الخوف لأن العمليات الحيوية التي تطلق الطاقة اللازمة لمواجهة الخطر في حالة الخوف– تعمل في الوقت نفسه على تعطيل العمليات العقلية العليا، تلك العمليات التي قد تسفر عن التردد والإحجام وتعوق الإقدام على العمل، فالناجح إذًا يجب أن يكون بعيدًا عن المخاوف؛ لأن التحرُّر من الخوف يبعث في النفس الثقة والحيوية اللتين تجعلانه يندفع بنشاط لا يتسرب إليه الكلل أو الملل.. وليس المقصود بهذا أن الناجح لا يعرف الخوف... فالناجحون لديهم بعض المخاوف، ولكنهم يعلمون كيف يعايشونها، ولا يدعونها تتغلب على أهدافهم وأحاسيسهم (١). ويعد هذا النوع من الخوف من أنواع الخجل، ويندرج تحت مسمى الرهاب الاجتماعي.

---

(١) الدكتور عباس مهدي، الشخصية بين النجاح والفشل، دار الحرف العربي – دار المناهل للطبع والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ص. ب ٦٤٨٠ - ١١٣، ص ١٣٥

الرهاب الاجتماعي:

يقول "الدكتور عبد الرزاق الحمد" رئيس قسم الطب النفسي بكلية الطب بجامعة الملك سعود: "(الرهاب الاجتماعي) أو (الخوف الاجتماعي) حالة طبية مرضية مزعجة جدًا، تحدث في ما يقارب لواحد من كل عشرة أشخاص.. ويتركز ذلك الخوف من الشعور بمراقبة الناس" [١].

يقول " توماس هوبز " الفيلسوف الاجتماعي في القرن السابع عشر: "أنا والخوف ولدنا توأمين". وليس المقصود هنا أن الخوف وراثي، بل أن الخوف يصاحب الطفولة المبكرة، وبعض مخاوف الطفولة ينمو معنا ويصاحبنا في حياتنا، غير أن الكثير منها يزول بزوال تلك المرحلة. أما القلق فإنه يصاحب الطفولة وينمو مع الزمن... يبدأ صغيرًا ثم يكبر.

إن الخوف الاعتيادي المسمى علميًا فوبيا " Phobia " يعد عاطفة معينة وطارئة كالخوف من المرتفعات، والأماكن الضيقة، والظلام، والبحر، ...إلخ.

أما الخوف الغامض المستمر فهو القلق Anxiety، ويتضمن شعورًا دائمًا بالتوقع والارتباك وعدم الراحة، كأن نتوقع أن شيئًا مزعجًا سيحدث، أو نحس بالخيبة واليأس والفشل وعدم الوفاق.

ومن المخاوف ما يسمى بالخوف المسرحي Stage Fright الذي يسببه انعدام الشجاعة الأدبية، والفترة التي تسبق ظهور الخطيب أو الممثل أمام الجمهور تثير قلقه ومخاوفه، فتظهر أعراضها على شكل ارتباك وزيادة في ضربات القلب وتعرق الكفين وجفاف الفم.

---

(١) الدكتور عبد الرزاق الحمد، الخوف الاجتماعي أحد أمراض العصر، شبكة النبأ المعلوماتية، الثلاثاء: ٢١/١/٢٠٠٣، ١٧/ ذو القعدة/١٤٢٣.

والسبب هو أن الظهور أمام عدد كبير من الناس يدعو إلى وضع الذات أمام الامتحان، والمتحدث يعتقد أن بعض المستمعين يعرفون عن الموضوع أكثر منه فيخاف نقدهم.

والرهاب (phobia) عبارة عن خوف غير طبيعي، ولا يمكن السيطرة عليه من قبل الفرد، رغم إدراكه أنه غير منطقي، ومع ذلك يعتريه ويتحكم في سلوكه شعورٌ شديد بالخوف من موقف لا يثير الخوف نفسه لدى أكثر الناس، وهذا ما يجعل الفرد يشعر بالوحدة والخجل من نفسه، ويتهم ذاته بالجبن وضعف الثقة بالنفس، فهو إذن عبارة عن اضطرابات وظيفية أو علة نفسية المنشأ لا يوجد معها اضطراب جوهري في إدراك الفرد للواقع.

مظاهر وصور الرهاب الاجتماعي:

الإحساس بالعجز، والشعور بالقلق والتوتر، وخفقان القلب، والشعور بالنقص وتصبب العرق واحمرار الوجه، والشعور بعدم القدرة على الاستمرار واقفا، وتوقع الشر، وشدة الحذر والحرص أو التهاون والاستهتار، والاندفاع وسوء التصرف والإجهاد، وزغللة النظر، والارتجاف وخوف الفرد من الوقوع في الخطأ أمام الآخرين، كما يزداد خوفه كلما ازداد عدد الحاضرين، كما يصبح أداءه المهني أو الدراسي أقل من طاقاته وقدراته، إضافة إلى ذلك، فإن المعاناة الشخصية كبيرة والمصاب به ويتألم من خوفه وقلقه ونقصه [١].

أسباب الرهاب الاجتماعي:

إن أساليب التنشئة والتربية الخاطئة، قد تقود لمثل هذا المَرَض، وهذا الاضطراب يظهر مبكرًا في سن الطفولة، أو بداية المراهقة، حيث وجدت

---

(١) (٢) الدكتور/ إبراهيم بن حمد النقيثان، الرهاب الاجتماعي (الخوف المرضي) مشكلة هذا العصر، شبكة النبأ المعلوماتية – الثلاثاء، ٢٠٠٣/١/٢١

دراسات مختلفة، أن هناك مرحلتين يكثر فيهما ظهور هذا الاضطراب: مرحلة ما قبل المدرسة على شكل خوف من الغرباء، والمرحلة الأخرى ما بين سن ١٢ -١٧ سنة على شكل مخاوف من النقد والتقويم الاجتماعي والسخرية، وهو مما يتصف به المراهق عادة. وسبب كثرة انتشاره يرجع إلى أساليب التنشئة الأسرية والتعليمية الخاطئة في مراحل الطفولة؛ حيث يعمد الأب إلى طرد ابنه من المجلس (صالة الضيوف)، بحجة أنه مازال صغيرًا، ولا ينبغي له الجلوس مع الكبار !! فهذا عيب، كما ينهره حين التحدث أمام الكبار فهذا من قلة الأدب، كما أن الرجل لا يصطحب معه طفله، في المناسبات الأسرية والاجتماعية؛ لأن هذا عيب اجتماعي كبير !! .

ومنها زجر الطفل بكلام قاسٍ شديد وبصوت مرتفع حينما يخطئ ولو في شيء تافه، أو يخطئ في صب القهوة والشاي للضيوف... إلخ. كذلك من أسبابها ما يحصل في المواقف التربوية المدرسية، حين يعمد المعلم أو المعلمة إلى تعنيف الطالب أو الطالبة، حين يتطوع للإجابة ويخطئ أو تخطئ، بل يجعل زملاءه وزميلاتها أحيانًا يسخرون منه أو منها ببعض الحركات التهكمية؛ وبالتالي يحجم أو تحجم عن المشاركة في المناقشة فيما بعد؛ والآن نعاني من قلة مشاركة طلبة الكلية وطالباتها، ولعل هذا من النتائج المترتبة على ما سبق!! .

ومنها أسلوب المعاملة الذي يغلب عليه التحقير والإهانة، حين يقدم الابن أو البنت في المبادأة عملاً أو إنجازًا، أو يطرح فكرة مشروع أو رأيًا أو نحو ذلك؛ فيقابل بهذا الأسلوب من قبل الكبار، سواءً كانوا آباء أم أمهات أو معلمين ومعلما !! . ومنها أساليب التحذير المبالغ فيها للبنين والبنات؛ فيخرج الطفل من هذه البيئة وهو يشعر بأن العالم من حوله ملئ بالمشكلات والتهديدات؛ مما ينعكس على شخصيته المتوجسة للخوف، التي تعيش متخوفة في بيئة فقدت الأمن، وبالتالي كَثُر الهم والحزن؛ لذا نجد أن الله جل وعلا نفى عن عباده

الصالحين كلا النوعين في يوم القيامة، في أكثر من خمسة عشر موضعًا، قال تعالى: ﴿ فَمَن تَبِعَ هُدَايَ فَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ ﴾ [البقرة: ٣٨] [١].

ـ العلاقة بين أساليب معاملة الأستاذ للطالب و نشأة الرهاب:

طبيعة عملية التعليم وأسسها:

" إن التعلم عملية مهمة في حياة الدارسين، ويعد جانبًا رئيسيًا من جوانب الأساس السيكولوجي " النفسي " الذي يراعى في بناء المنهج الدراسي وتنفيذه ".

للتعليم مجموعة من الأسس والنظريات التي ينبغي مراعاتها عند صياغة أهداف المنهج، فالتعلم عملية أساسية في الحياة، وكل فرد يتعلم الكثير من المهارات اليدوية كالكتابة واستعمال الآلات الموسيقية في العزف، والمهارات الحركية.. وغير ذلك من الأمور التي تحتاج إلى خبرات تتصل بجسم الإنسان وأعضائه، فالفرد عن طريق التعليم يستطيع أن يكتسب المعرفة والميول والعادات والمهارات والاتجاهات، وأثناء تعمله يُنمي أنماط السلوك التي يمارسها سواء كان ذلك عن طريق المؤسسة التعليمية أم المجتمع الخارجي [٢].

فلابد هنا أن يُنمّي الأستاذ لدى الطالب من البداية الثقة بالنفس ، ولا يلقى الخوف في نفسه بالتهديد والوعيد بالعقاب والحرمان، بل حثه على الإبداع وتشجيعه، ولابد من معرفة عاداته واتجاهاته وميوله ورغباته ومشاكله؛ فذلك يساعد على تحقيق الأهداف المفروضة [٣].

---

(١) الدكتور إبراهيم بن حمد النقيثان، الرهاب الاجتماعي (للخوف المرضي) مشكلة هذا العصر، مرجع سابق.

(٢) عبد اللطيف فؤاد إبراهيم، المناهج، ط ٧، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٩٠، ص ٢٦٧.

(٣) المرجع السابق: ص ٢٦٧.

الأساليب العلاجية الوقائية:

تتنوع أساليب العلاج وتعدد، وهذا يتوقف على نوع الرهاب وطبيعته ودرجته، فهناك العلاج السلوكي، الذي يتعامل مع نوع من الخوف ينتج بسبب الممارسة السلبية أو الكف المشترك. ويمكن المعالجة بالتعريض التدريجي للموقف المثير؛ بحيث تتكوّن لديه ثقة في الشيء الذي يخاف منه، ومن هذه الأساليبِ التوجيهُ الإيحائي بصورة فعالة وإيجابية؛ مما يؤدي إلى انعدام الفزع أو تخفيف منه قبل حدوثه.

وهناك وسائل وقائية: مثل منع مثيرات الخوف، والحيلولة دون تكوين خوف شرطي أو استجابة شرطية، ومن ذلك عدم إظهار القلق على الأولاد، حين يتعرضون لموقف مثير للخوف، مع العمل بكل هدوء – ما أمكن ذلك – لشرح طبيعة ذلك الموقف. ومن ذلك أيضًا التقليل من المبالغة في النقد والتحقير والاستهزاء، وكذلك عدم إظهار خوف الكبار أمام أطفالهم؛ لئلا ينتقل لهم هذا الخوف عن طريق التقمص والتقليد، ومنها تعويد الطفل على النظر للجوانب الإيجابية وعدم التركيز على الأخطاء فقط، ومنها تدريب الطفل منذ الصغر على مواجهة المشكلات ومحاولة حلها ومساعدته في ذلك بالتوجيه والتسديد.

تلك أبرز الجوانب المتعلقة في هذا العَرَض النفسي واسع الانتشار، التي آمل أن أكون قدمت للقارئ من خلالها ما يجيب على كثير من تساؤلاته واستفساراته حول هذا المرض؛ مما يساعده على تخطي هذا الأمر، والعمل الوقائي لئلا يتكرر مع أطفالهم، سائلاً الله أن يديم على الجميع الصحة والعافية والتسديد في القول والعمل، وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم [1].

---

(١) الدكتور/ إبراهيم بن حمد النقيثان، الرهاب الاجتماعي (الخوف المرضي) مشكلة هذا العصر، مرجع سابق

ثانيا: الإطار العملي:

مقدمة:

يهدف هذا البحث إلى التعرف على رهبة المسرح وأثرها السلبي على أداء عازف الكمان وأسبابها وأبعادها، وتقديم بعض الاقتراحات من قبل الباحث؛ لمحاولة التغلب على هذه المشكلة. ولتحقيق هذا الهدف قام الباحث باستعراض آراء أساتذة الطب النفسي من أجل توضيح هذه الحالة النفسي المرضية بواسطة المراجع والمقالات وشبكة الإنترنت، وقد اتفق آراء الجميع على أن هذه الحالة (الرهبة) حالة مرضية مزعجة جدًا، تحدث في ما يقارب لواحد من كل عشرة أشخاص، ويتركز الخوف من الشعور بمراقبة الناس، وتسمى "الرهاب الاجتماعي".

ويسمى أيضًا بالخوف المسرحي Stage Fright الذي يسببه انعدام الشجاعة الأدبية، فالفترة التي تسبق ظهور الخطيب أو الممثل أمام الجمهور تثير قلقه ومخاوفه. والرهاب عبارة عن خوف غير طبيعي لا يمكن السيطرة عليه من قبل الفرد، رغم إدراكه أنه غير منطقي، ومع ذلك فيعتريه ويتحكم في سلوكه شعورٌ شديد بالخوف من موقف لا يثير الخوف نفسه لدى أكثر الناس، وهذا ما يجعل الفرد يشعر بالوحدة والخجل من نفسه، ويتهم ذاته بالجبن وضعف الثقة بالنفس والشخصية، فهو إذن عبارة عن اضطرابات وظيفية أو علة نفسية المنشأ لا يوجد معها اضطراب جوهري في إدراك الفرد للواقع أو الإحساس بالعجز، والشعور بالقلق والتوتر، وخفقان القلب، والشعور بالنقص، وتصبب العرق واحمرار الوجه، والشعور بعدم القدرة على الاستمرار واقفًا، وتوقع الشر وشدة الحذر والحرص أو التهاون والاستهتار والاندفاع وسوء التصرف والإجهاد، وزغللة النظر، والارتجاف، وخوف الفرد من الوقوع في الخطأ أمام الآخرين. كما يزداد خوفه كلما ازداد عدد الحاضرين، كما يصبح أداؤه المهني أو الدراسي أقل من طاقاته وقدراته، إضافة إلى ذلك فإن المعاناة الشخصية

كبيرة، والمصاب بها يتألم من خوفه وقلقه ونقصه، ويرجع ذلك إلى أن أساليب التنشئة والتربية الخاطئة قد تقود لمثل هذا المَرَض، وهذا الاضطراب يظهر مبكرًا في سن الطفولة، أو بداية المراهقة.

ومنها زجر الطفل بكلام قاسٍ وشديد وبصوت مرتفع حينما يخطئ ولو في شيء تافه، وأسلوب المعاملة الذي يغلب عليه التحقير والإهانة، حين يقدم الابن أو البنت في المبادأة عملاً أو إنجازًا، أو يطرح فكرة مشروع أو رأيًا، ومن أسبابها ما يحصل في المواقف التربوية المدرسية، حين يعمد المعلم أو المعلمة، إلى تعنيف الطالب أو الطالبة وإرهابهم.

وكان لابد من تحليل خطة الدراسة التربوية والمنهجية لدارسي آلة الكمان بالمعهد، وإجراء بعض المقابلات الشخصية مع الخبراء القائمين على تدرس آلة الكمان، وأخذ آرائهم في هذه المشكلة. ومن خلال هذه الدراسة نستطيع أن نتلمس السلبيات الموجودة؛ ومن ثم يمكن للباحث وضع بعض مقترحاته للتغلب على هذه المشكلة.

إن دراسة الكمان العربي بالمعهد العالي للموسيقى العربية تبدأ من مرحلة البكالوريوس (مدتها أربع سنوات)، وتستمر حتى مرحلة دبلوم الدارسات العليا (مدتها سنتان وتنقسم إلى أربع فصول دراسية)، في حين أن الطلاب يبدءون دراسة آلة الكمان من المرحلة الثانوية (مدتها ثلاث سنوات)، وتكون البداية بدراسية آلة الكمان الغربي فقط، حيث إن الأسس البنائية الأولى تكون طبقًا لمدارس آلة الكمان الغربي، ويتكون العام الدراسي من فصلين دراسيين، ينتهي كل فصل دراسي بامتحان للآلة.

ويتم تدريس آلة الكمان من بداية المرحلة الثانوية على النحو التالي:

- يوزع على أساتذة الآلة عدد من الطلبة الدارسين حسب النصاب القانوني المتبع لكل درجة (معيد – مدرس – أستاذ مساعد – أستاذ).

- يكون اهتمام مدرس الآلة هو الإعداد لامتحان نهاية الفصل الأول أو الثاني، وتحضير المنهج المقرر لذات السنة والمرحلة، دون التقييد بالأساليب التقنية للآلة (التكنيك) الواجب اتباعها، وللأسف بسبب ضيق الوقت وكثرة المناهج والمقررات النظرية للطالب يضطر الأستاذ إلى تحضير الطالب لعمل موسيقي معروف أو بسيط أو كبير لأدائه في الامتحان، دون الالتفات إلى الأساليب التقنية الواجب اتباعها، والتي تؤدي إلى خلق عازف ماهر مبدع وإهمالها لضيق الوقت.
- يؤدي الدارس امتحان الآلة نهاية كل فصل دراسي أمام لجنة ثلاثية أو خماسية مكونة من أساتذة المعهد فقط، وبدون جمهور من طلبة القسم أو المعهد.
- عند وصول الدارس إلى مرحلة البكالوريوس في بداية العام الرابع يكون محتوى منهج الآلة مشتملاً على منهجين: المنهج الغربي المتبع في أول الدراسة، إضافة إلى المنهج الشرقي لآلة الكمان.
- يقوم الدارس طوال فترة الفصل الدراسي بالاهتمام بالمنهج الغربي فقط؛ لصعوبة منهجه، ويكون ذلك على حساب المنهج الشرقي، وتكون النهاية إهمال الدارس لمنهج الآلة الشرقي، في حين أن أساس المعهد هو الموسيقى العربية، وليست الموسيقى الغربية.

قام الباحث بعدة مقابلات شخصية مع بعض الخبراء والأساتذة القائمين على تدريس آلة الكمان؛ لجمع آرائهم في هذه المشكلة؛ حيث تعد المقابلة الشخصية مع بعض الخبراء الأنسب في الكشف عن الكثير من الجوانب والأسباب الأصلية للمشكلة.

* مقابلة مع أ. د / حسن شرارة أستاذ آلة الكمان بالمعهد العالي للكونسرفتوار والعميد السابق للمعهد، بمقر الأكاديمية.

ويقول الأستاذ الدكتور / حسن....

من أهم أسباب الرهبة عدم التحضير الجيد للعمل، ويجب أن تكون نسبة التحضير أكثر من ٢٠٠ ٪؛ لأن العازف الجيد جدًا إذا كان نسبة تحضيره ١٠٠ ٪ يفقد حوالي ٣٠ ٪ من هذا التحضير عند أدائه أمام الجمهور، وتكون نسبة أدائه ٧٠ ٪ نتيجة هذه الرهبة.

وليس كل العازفين يستطيعون ويقدرون على مواجه الجمهور وحدهم رغم مهارتهم الفائقة، ولكن عند أدائهم ضمن المجموعة سواء في فرق الموسيقى العربية أم الأوركسترا الكلاسيكي في الأوبرا نجدهم أكثر تألقا.

مواجهة الجمهور تعد موهبة في حد ذاتها؛ لأن العازف الموهوب يحب أن يظهر أمام الجمهور لاستعراض مهارته في العزف أمام الناس حتى وهو خائف. وللقضاء على هذه الرهبة يجب علينا الاهتمام بعدة عوامل يتحقق بها الحل، وهي:

- التدريب على مواجهة الجمهور بشكل صغير، أي منذ الصغر وبداية التعلُّم على الآلة.
- العلاقة الجيدة بين الأستاذ والطالب.
- النوم الجيد والأكل الصحي.
- التنفس السليم أثناء العزف، ويجب على العازف أن يعرف عملية التنفس الصحيح أثناء العزف، ومتى يدخل ويخرج شهيقه وزفيره.
- التركيز والحفظ من الذاكرة جيدًا (أي حفظ الأعمال وأدائها من الذاكرة).
- الضبط الجيد للآلة (موالفة الأوتار) وعدم الشك أثناء العزف.
- التصرف الجيد وضبط الأصابع لتجنب الخطأ في حالة عدم موالفة الأوتار.

* <u>مقابلة مع أ. د / محمد سعيد هيكل أستاذ آلة الكمان بالمعهد العالي للموسيقى العربية والعميد السابق للمعهد، بمقر الأكاديمية</u>

يقول الدكتور/ هيكل.......

علاقة أستاذ الآلة بالطالب ليست علاقة جيدة دائمًا؛ بسبب طريقة التدريس لكل أستاذ، فيجب أن تكون هذه العلاقة على أحسن وجه.

ينبغي الاهتمام بطريقة مدرسة "سوزوكي" التعليمية في المرحلة الأولى؛ لاهتمام هذه المدرسة بالدارس من حيث إحساسه بالعزف، وإيهامه بأنه يؤدي شيئًا من الموسيقى الفعلية حتى عند أدائه عزف الأوتار المطلقة فقط بدون عفق.

كما يلزم إعداد الدارس من بداية الأمر على عدم الخوف من العزف أمام الناس؛ عن طريق تواجد زملائه معه أثناء تلقى محاضراته للآلة.

وأخيرًا أداءُ الدارس أمام جمهور من طلبة المعهد والأهالي أثناء امتحاناته لمادة المشروع يعد تدريبًا جيدًا للوقوف على المسرح والأداء بدون خوف.

* <u>مقابلة مع أ. د / رضا رجب حسنين أستاذ آلة الكمان بالمعهد العالي للموسيقي العربية والعميد السابق للمعهد بمقر الأكاديمية.</u>

يقول الدكتور/ رضا.....

العمل الجماعي مع مجموعة الفصل والأستاذ أثناء محاضرات العزف يؤدي إلى تعود الدارس على العزف أمام الناس. والاهتمام بالأساليب التقنية من قبل الأستاذ للدارس يؤدي إلى تحسين مستوى الدارس الذي يعود عليه بالثقة بالنفس وعدم الخوف.

لذا يجب إشراك الدارس في مجموعات العزف الجماعي بالمعهد من بداية مرحلة البكالوريوس، ويجب تحضير الدارس للعزف أمام الجمهور في

مسرح صغير أولاً وأمام عدد قليل من الناس؛ ليتعود على هذه المواجهة، ثم الانتقال بعد ذلك إلى المسرح الكبير.

أيضًا يجب على الدارس أن يمارس العزف في فرق موسيقية صغيرة، وأن يتقدم بأداء بعض العزف المنفرد (صولو) مع الفرقة؛ ليتعود على قهر هذه الرهبة.

* مقابلة مع أ. د/ نبيل غنيم أستاذ آلة الكمان بالمعهد العالي للكونسرفتوار بمقر الأكاديمية.

ويقول الأستاذ الدكتور / نبيل....

" لابد من الاهتمام بالنواحي التقنية والسلالم والتمارين العالية التقنيات، ويجب أن يؤدي الدارس الأشكال المختلفة للقوس، كذلك النغمات المزدوجة بجميع أنواعها حسب المستوى والسنة الدراسية للدارس، حتى إن كان لا يجيد تناغمها بالشكل الجيد، وعدم الاستغناء عنها في الامتحان، وتُخصص درجة كبيرة لها وللتمارين التكنيكية؛ حتى يتثنى للدارس إجادة الأساليب التقنية لعزف الكمان".

" توصية أساتذة آلة الكمان بوقفة وعمل اختبار للدارس كل أسبوعين أو عشرة أيام، يؤديه أمام الفصل كاملاً أو القسم لو أمكن ذلك؛ حتى يتقن العزف أمام زملائه؛ ويتعود على مواجهة الجمهور ويتقن الإبداع ".

" برنامج الامتحان لا يجب أن يخلو من القطع الموسيقية الإبداعية الغنائية في البرنامج الشرقي،إلى جانب صيغة الصوناتا والكونشرتو في البرنامج الغربي ".

" إشراك الدارس في مجموعات موسيقى الحجرة الشرقية (التخت) بجميع الصيغ الآلية والغنائية ".

" علاقة الأستاذ بالطالب يجب أن تكون علاقة ود وعطف ومحبة، وألا يبخل الأستاذ على الطالب بالنصائح المفيدة المحفزة لتنمية الابتداع عنده مهما كانت سنه، وإعطاؤه الثقة بالنفس وخلق الإحساس الموسيقي من أول لحظة التعليم، وتحفيز الطالب على أن يؤدي العزف بصورة جيدة كما لو كان يعزف شيئًا مهمًا في أوركسترا أو فرقة ".

* وقد اجتمعت آراء الخبراء على عدة جوانب تؤدي إلى الوقاية من هذه المشكلة والقضاء عليها مستقبلاً، تتمثل في:

- لابد من إعداد الدارس من بادئ الأمر حتى يتعود على مواجهة الجمهور.
- توجيه الأستاذ إلى أن العلاقة بينه وبين الدارس يجب أن تكون علاقة حب وعطف وصداقة وليست إرهابًا.
- أن تكون خطة الدراسة التربوية والمنهجية الداخلية مسئولة عن إعداد الدارس وحثّه علي حب مواجهة الجمهور.
- توجيه أستاذ الآلة إلى الاهتمام والتقييد بتدريس الأساليب التقنية للآلة (التكنيك) للطالب الواجب اتباعها.
- توجيه عائلات الطلبة إلى الاهتمام الكبير بالدارس، وحثه على النجاح، وتشجيعه على الظهور أمام الجمهور.

* ويمكن للباحث أن يضع بعض المقترحات لمعايير المنهج والخطة التربوية والمنهجية لتدريس آلة الكمان بالمعهد العالي للموسيقى العربية. وحتى تكون لمقترحاته المصداقية العلمية، يعرض الباحث، هذه المقترحات على لجنة خبراء المادة، شكلت على النحو التالي:

١- محمد سعيد هيكل: أستاذ متفرغ وعميد المعهد العالي للموسيقى العربية سابقًا.

٢- عطية شرارة: عازف الكمان والمؤلف المعروف، ويشغل وظيفة أستاذ غير متفرغ بالمعهد العالي للموسيقى العربية.

٣- رضا رجب حسنين: أستاذ متفرغ وعميد المعهد العالي للموسيقى العربية سابقًا.

٤ - حسن عطية شرارة: أستاذ دكتور آلة الكمان وعميد المعهد العالي للكونسرفتوار سابقًا.

٥ -سعد محمد حسن: أستاذ غير متفرغ لآلة الكمان بالمعهد العالي للموسيقى العربية.

٦ -أحمد نبيل السيد غنيم: أستاذ دكتور آلة الكمان بالمعهد العالي للكونسرفتوار.

٧-سمير رشاد سيد موسى: أستاذ دكتور آلة الكمان بالمعهد العالي للتربية الموسيقية.

٨- محمود عثمان: أستاذ غير متفرغ لآلة الكمان بالمعهد العالي للموسيقى العربية.

٩ - محمود بيومي: أستاذ دكتور آلة الكمان بالمعهد العالي للكونسرفتوار .

١٠- محمد عمر فرحات: أستاذ غير متفرغ لآلة الكمان بالمعهد العالي للموسيقى العربية

* ولقد وضع الباحث مقترحاته التربوية والمنهجية على هذه الركائز:

- الاهتمام منذ المرحلة الثانوية بالأسس البنائية، والتقيد بالأساليب التقنية للآلة الكمان (التكنيك) المناسبة لهذه المرحلة والواجب اتباعها؛ لخلق عازف ماهر للآلة الكمان.
- أن يتم تدريس الآلة في حضور باقي الطلاب، ليس بالأسلوب المتبع (انفراد الأستاذ بالطالب لتدريس الآلة).
- تشجيع الطالب وتوجيهه من قبل الأستاذ على العزف والأداء أمام عدد من الطلبة وعدم الخوف؛ ليتعود الطالب على الوقوف والعزف أمام الناس.

- علاقة الأستاذ بالطالب يجب أن تكون علاقة ود وعطف ومحبة، ولا يبخل الأستاذ على الطالب بالنصائح المفيدة وإعطائه الثقة بالنفس.

- يقترح الباحث بصورة ملحة جدًا أن يتم لمتحان الطالب للآلة الكمان أمام جمهور من الطلبة والأهالي، بجانب اللجنة المشكّلة من الأساتذة في جميع المراحل الدراسية.

- أن يكون محتوى لمتحان الفصل الأول للآلة مكونًا من السلالم والأشكال المختلفة للقوس والتمارين التقنية: الأسلوب، والنغمات المزدوجة؛ ليلتزم بها الأستاذ والطالب، أما الفصل الثاني فللصيغ الآلية والمقطوعات.

- زيادة حجم المنهج الشرقي للآلة الكمان؛ حيث إن أساس دراسة المعهد هي الموسيقى العربية، وحث دارسي الآلة الشرقي على الاهتمام الأكبر بالمنهج الشرقي.

- حيث إن نجاح الطالب في الآلة يعتمد على مجموع درجاته في المنهج الغربي والمنهج الشرقي، يقترح الباحث زيادة نسبة درجة امتحان الآلة للمنهج الشرقي عن الغربي؛ ليكون ذلك حافزًا قويًا للاهتمام بالمنهج الشرقي.

- يقترح الباحث عمل اختبار للدارس كل أسبوعين، وأن يؤديه أمام الفصل كاملاً أو القسم لو أمكن ذلك؛ حتى يتقن العزف أمام زملائه، ويتعود على مواجهة الجمهور.

- أن يتم أداء الدارس في الامتحان من الذاكرة، وليس من قراءة للنوتة الموسيقية؛ وذلك لزيادة نسبة التركيز والحفظ من الذاكرة لديه.

- أداء المقامات العربية الأساسية الإحدى عشر، وتوزيعها على السنوات الأربع الدراسية (لمرحلة البكالوريوس)، بتنوُّع الأشكال الإيقاعية التي تتناسب والمؤلفات الآلية والغنائية.

- أن يكون أداء التدريبات التكنيكية على المقامات العربية مسترشدًا بأساليب المدارس الغربية المتنوعة.
- أن يكون أداء المقطوعات الموسيقية التي يدرسها الطلاب متسلسلة ببعد تاريخي ومتنوعة العصور، على أن تشمل الصيغ الآلية والصيغ الغنائية للموسيقى العربية المصرية أسوة بالمدارس الغربية.
- الاهتمام الجاد بمجموعات العزف الجماعي بالمعهد من بداية مرحلة البكالوريوس.
- إقامة المسابقات التنافسية الدورية في الأداء بين الطلبة بالمرحلتين الثانوية والبكالوريوس.

استمارة استطلاع رأي الخبراء في اقتراحات الباحث.

قام الباحث بتصميم استمارة استفتاء رأي الخبراء في بعض المقترحات المقدمة من قبله لمعايير المنهج والخطة التربوية والمنهجية لتدريس آلة الكمان بالمعهد العالي للموسيقى العربية؛ للتغلب على رهبة المسرح وتأثيرها الواضح على العازف.

وكان هدف الباحث من تصميم استمارة الإستفتاء أن يتثنى للسادة الأساتذة الخبراء مقارنة الخطة التربوية والمنهجية لتدريس آلة الكمان بالمعهد العالي للموسيقى العربية؛ ومن ثم تكون المقارنة بالمقترحات لها مصداقيتها العلمية التي من خلالها يستطيع الباحث التوصل إلى نتائج البحث.

وكانت صيغة الاستمارة كالتالي

السيد الأستاذ /

تحية طيبة وبعد

أقوم بإجراء بحث بعنوان / رهبة المسرح وأثرها على عازف الكمان

ولقد قمت بتصميم استمارة استفتاء رأي الخبراء في بعض المقترحات المقدمة لمعايير الخطة التربوية والمنهجية لتدريس آلة الكمان بالمعهد العالي للموسيقى العربية؛ للتغلب على رهبة المسرح لدارسي آلة الكمان من قبل الباحث.

وإني أتقدم لسيادتكم بعرض هذه الاستمارة المدون بها الخطة التربوية والمنهجية لتدريس آلة الكمان بالمعهد العالي للموسيقى العربية، وأيضًا بعض المقترحات المقدمة من قبل الباحث؛ للتغلب على رهبة المسرح؛ بهدف إبداء رأيكم فيها، واقتراح البدائل التي ترونها أنسب في مختلف البنود إذا كان رأي سيادتكم بالنفي. وأني أعتز برأي سيادتكم؛ لما لكم من خبرة علمية كبيرة في هذا المجال، وإذ إني أشكركم جزيل الشكر لتعاونكم معي في إنجاز هذا البحث.

الباحث

أ. م. د / حمدي مصطفى عيد

أستاذ آلة الكمان المساعد بالمعهد العالي للموسيقى العربية

استمارة استفتاء رأي الخبراء في بعض المقترحات المقدمة من قبل الباحث؛ للتغلب على مشكلة رهبة المسرح وتأثيرها الواضح على العازف.

اسم الأستاذ: التوقيع: ( )

م	المقترحات المقدمة من قبل الباحث	رأي الخبراء		الاقتراح البديل
		نعم	لا	
١	الاهتمام منذ المرحلة الثانوية بالأسس البنائية والتقييد بالأساليب التقنية لآلة الكمان (التكنيك) المناسبة لهذه المرحلة والواجب اتباعها لخلق عازف ماهر للآلة الكمان			

٢.	أن يتم تدريس الآلة في حضور باقي الطلاب، وليس بالأسلوب المتبع (انفراد الأستاذ بالطالب لتدريس الآلة).			
٣.	توجيه الأستاذ لتشجيع الطالب على العزف والأداء أمام عدد من الطلبة وعدم الخوف؛ ليتعود الطالب على الوقوف والعزف أمام الناس.			
٤.	توجيه الأستاذ على أن تكون علاقته بالطالب علاقة ود وعطف ومحبة، وألا يبخل على الطالب بالنصائح المفيدة لا الهدامة، وإعطاؤه الثقة بالنفس.			
٥.	يقترح الباحث أن يتم امتحان الطالب للآلة الكمان أمام جمهور من الطلبة والأهالي، بجانب اللجنة المشكَّلة من الأساتذة في جميع المراحل الدراسية.			
٦.	يقترح الباحث عمل اختبار للدارس كل أسبوعين، يؤديه أمام الفصل كاملاً أو القسم لو أمكن؛ حتى يتقن العزف أمام زملائه ويتعود مواجهة على الجمهور.			
٧.	أن يكون محتوى امتحان الفصل الأول للآلة مكونًا من السلالم والأشكال المختلفة للقوس والتمارين التقنية: الأسلوب، والنغمات المزدوجة؛ ليلتزم بها الأستاذ والطالب، أما الفصل الثاني فللصيغ الآلية والمقطوعات.			
٨.	زيادة حجم المنهج الشرقي للآلة الكمان؛ حيث إن أساس دراسة المعهد هي الموسيقى العربية، وحث دارسي الآلة الشرقي على الاهتمام الأكبر بالمنهج الشرقي.			

٩.	حيث إن نجاح الطالب في الآلة يعتمد على مجموع درجاته في المنهج الغربي والمنهج الشرقي، يقترح الباحث زيادة نسبة درجة امتحان الآلة للمنهج الشرقي على الغربي؛ لتكون حافزًا قويًا للاهتمام بالمنهج الشرقي.			
١٠.	أن يتم أداء الدارس في الامتحان من الذاكرة، وليس من قراءة النوتة الموسيقية؛ وذلك لزيادة نسبة التركيز والحفظ من الذاكرة لديه.			
١١.	أداء المقامات العربية الأساسية الإحدى عشر وتوزيعها على السنوات الأربع الدراسية (لمرحلة البكالوريوس) بتنوع الأشكال الإيقاعية التي تتناسب والمؤلفات الآلية والغنائية.			
١٢.	أن يكون أداء التدريبات التكنيكية على المقامات العربية مسترشدًا بأساليب المدارس الغربية المتنوعة.			
١٣.	أن يكون أداء المقطوعات الموسيقية التي يدرسها الطلاب متسلسلة ببعد تاريخي ومتنوعة العصور، على أن تشمل الصيغ الآلية والصيغ الغنائية للموسيقى العربية المصرية؛ أسوة بالمدارس الغربية.			
١٤.	الاهتمام الجاد بمجموعات العزف الجماعي بالمعهد من بداية مرحلة البكالوريوس.			
١٥.	إقامة المسابقات التنافسية الدورية للأداء بين الطلبة بالمرحلتين الثانوية والبكالوريوس.			

نتائج البحث:

قام الباحث بتحليل آراء الأساتذة الخبراء، وكانت نتيجة إجابتهم على النحو التالي:

- أجمع الخبراء على الاقتراح الأول بنسبة١٠٠ ٪.
- أجمع الخبراء على الاقتراح الثاني بنسبة١٠٠ ٪.
- أجمع الخبراء على الاقتراح الثالث بنسبة١٠٠ ٪.
- أجمع الخبراء على الاقتراح الرابع بنسبة١٠٠ ٪.
- أجمع الخبراء على الاقتراح الخامس بنسبة١٠٠ ٪، واقترح أحد الخبراء أن يكون في مرحلة البكالوريوس.
- أجمع الخبراء على الاقتراح السادس بنسبة٨٠ ٪؛ حيث اعترض اثنان من الخبراء على مدة الاختبار، واقترحا أن تكون الفترة كل شهر.
- أجمع الخبراء على الاقتراح السابع بنسبة١٠٠ ٪.
- أجمع الخبراء على الاقتراح الثامن بنسبة١٠٠ ٪.
- أجمع الخبراء على الاقتراح التاسع بنسبة٨٠ ٪؛ حيث اعترض اثنان من الخبراء على عدم المساس بمجموع الدرجات، واقترحا أن تظل كما هي.
- أجمع الخبراء على الاقتراح العاشر بنسبة١٠٠ ٪.
- أجمع الخبراء على الاقتراح الحادي عشر بنسبة١٠٠ ٪.
- أجمع الخبراء على الاقتراح الثاني عشر بنسبة١٠٠ ٪، وأشار أحد الخبراء على أن يكون التركيز على أساليب العزف المختلفة: التقليدية والمعاصرة.

ومن خلال تحليل إجابات السادة الأساتذة الخبراء باستمارة الاستفتاء لخطة الدراسة التربوية والمنهجية والمقترحات المقترحة من الباحث؛ للتغلب على مشكلة رهبة المسرح وأثرها على عازف الكمان- يستطيع الباحث التوصل إلى نتائج هذا البحث التي تتمثل فيما يلي:

- ضرورة الاهتمام منذ المرحلة الثانوية بالأسس البنائية والتقيد بالأساليب التقنية للآلة الكمان (التكنيك).

- أن يتم تدريس الآلة في حضور باقي الطلاب وليس بالأسلوب المتبع (انفراد الأستاذ بالطالب لتدريس الآلة)، وتشجيع الطالب وتوجيهه من قبل الأستاذ على العزف والأداء أمام عدد من الطلبة وعدم الخوف؛ ليتعود الطالب على الوقوف والعزف أمام الناس.

- ضرورة زيادة حجم المنهج الشرقي للآلة الكمان، حيث إن أساس دراسة المعهد هي الموسيقى العربية.

- أن يكون أداء التدريبات التكنيكية على المقامات العربية مسترشدًا بأساليب المدارس الغربية المتنوعة، على أن تشمل الصيغ الآلية والصيغ الغنائية للموسيقى العربية المصرية أسوة بالمدارس الغربية..

- أن يتم امتحان الطالب للآلة الكمان أمام جمهور من الطلبة والأهالي بجانب اللجنة المشكَّلة من الأساتذة في جميع المراحل الدراسية.

- أن يتم أداء الدارس في الامتحان من الذاكرة لا من قراءة للنوتة الموسيقية؛ وذلك لزيادة نسبة التركيز والحفظ من الذاكرة لديه.

التوصيات

- ضرورة إثراء المكتبة الموسيقية بالكتب الدراسية لآلة الكمان العربي.
- التشجيع على التأليف الموسيقى لآلة الكمان العربي في مختلف القوالب الآلية.
- ضرورة تكوين فرق موسيقى عربية صغيرة من طلبة المعهد؛ أسوة بأوركسترا الحجرة الكلاسيكي والرباعي الوتري، وإقامة المسابقات والحفلات بينهم؛ لتشجيعهم على تقبل مواجهة الجمهور.

المراجع العربية والأجنبية والمقالات

* الدكتور / إبراهيم بن حمد النقيثان – الرهاب الاجتماعي (الخوف المرضي) مشكلة هذا العصر –شبكة النبأ المعلوماتية – الثلاثاء: ٢٠٠٣/١/٢١.
* أحمد زكي صالح – علم النفس التربوي، الطبعة الرابعة، لجنة التأليف والطبع والنشر، القاهرة ١٩٥٤.
* ج.د. نسيت و.ن. ج. انتو يستل: مناهج البحث التربوي، ترجمة حسين سليمان وإبراهيم بسيوني عميرة، الطبعة الثانية دار المعارف بمصر ١٩٧٧.
* الدكتور / عباس مهدي، الشخصية بين النجاح والفشل، دار المناهل – دار الحرف العربي للطباعة والنشر.
* الدكتور/ عبد الرزاق الحمد، سبل العلاج، رئيس قسم الطب النفسي – كلية الطب – جامعة الملك سعود – الرياض – المملكة العربية السعودية.
* عبد اللطيف فؤاد إبراهيم: المناهج، الطبعة السابعة، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٩٠.

* م.عبد المحسن عبد الله الماضي، أنت تتحدث أمام الجمهور، صحيفة يومية تصدرها مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، الطبعة الأولى، العدد ١٠٠٨٢، السبت ٦ مايو ٢٠٠٠.

* الدكتور / محمد عبد الله شاووش – القلق والتوتر النفسي – استشاري الطب النفسي – مدير مستشفى الصحة النفسية – جدة – المملكة العربية السعودية.

* الدكتور / محمد عبد الله شاووش – القلق والتوتر النفسي – استشاري الطب النفسي – مدير مستشفى الصحة النفسية – جدة – المملكة العربية السعودية.

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدي



الخطاب وعلاقات السلطة في فيلم "باب الشمس"

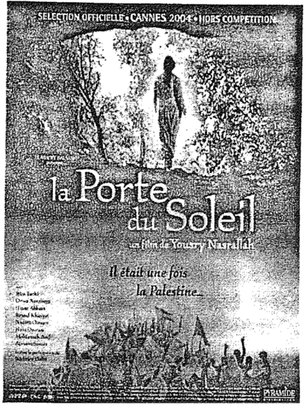
د.مها جاد الحق(*)

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل فيلم "باب الشمس" مشروع لقناة إرتيه ARTE القناة الفرنسية الألمانية، وقد أسند المنتج الفرنسي إمبار بلزان للمخرج المصري يسري نصر الله العمل، والفيلم مأخوذ عن رواية "باب الشمس" للكاتب اللبناني إلياس خوري (١٩٩٨).

وتحلل المادة السينمائية هنا باعتبارها منتجا ثقافيًا/حضاريا مهما يعكس أفكار مجموعة من المرسلين. ويحاول البحث استكشاف مدى تأثير هذه الأفكار على حركة التاريخ؛ من خلال رصد دلالات الخطاب الذي يحمله الفيلم؛ وذلك عن طريق تحليل سيميوطيقي لبعض مشاهد وأفيشات الفيلم. علاوة على تحليل الصور والنصوص المصاحبة للدي في دي DVD المقدم للمتلقي الفرنسي.

إن دراسة علاقات السلطة المختلفة التي تبرز في هذا الفيلم تؤكد أنه يمثل نوعا من "الانقلاب" على الخطاب العربي التقليدي عن المقاومة الفلسطينية.

(*) مدرس بقسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب- جامعة القاهرة.



Cette affiche a été utilisée comme illustration au DVD .L'expression "*IL était une fois la Palestine*" remplace le titre du second épisode"*Le Retour.*"

Annexe



- أمل الجمل: "باب الشمس فيلم أسطوري كاد أن يقضى عليه الطموح الشديد" ، الحياة ، 4 مارس 2005
- ايه . أو . سكوت (ترجمة أحمد يونس) :" باب الشمس ، الفلسطنيون يناضلون وسط التاريخ" ، عالم السينما ، صيف 2006 ، ص 20 – 21
- جرجس شكري :" صورة الزمن في باب الشمس" ، أدب ونقد، ابريل 2005 صـ107,113
- دينا وادي :" باب الشمس : حينما تتحول المأساة الفلسطينية إلى سينما" ، جريدة القاهرة 2005/3/8 .
- دينا وادي :" باب الشمس ، حيث ينتهي التاريخ وتبدأ القصص" ، أخبار الأدب 2005/1/16
- روبير الفارس :" اطول فيلم فى تاريخ السينما العربية ، باب الشمس" ، جريدة وطني ، 2005/2/20 . على أبو – سمير فريد :" باب الشمس يفتح من مصر" ، سينما ، مارس 2005
- على أبوشادى :" فى البدء كانت فلسطين ... وهى المنتهي" ، مجلة الأهرام العربي ، 2004/6/12
- على أبو شادى :" بين الواقع والوقائع ، البحث عن الوطن الضائع" ، مجلة السينما، حزيران ـــ تموز 2004 ضياء أبو اليزيد :" الهام الرحيل أم ملحمة بلا أبطال"، العربي 2005/2/13
- محمد رجاء :" اسطورة العجز" ، مجلة جود نيوز،مارس 2006 .

-Laurens, H.:.*Paix et Guerre au Moyen-Age. L'Orient arabe et le monde de 1945 à nos jours*, Armand Colin, Paris, 1999.

De la Guerre du golfe à la guerre d'Irak, A. Col.n, Paris, 2004.

-Memmi, A. :*Portrait du colonisé*,Seuil,Paris,1962.

Articles:

-Corblin F.:"Les désignateurs dans les romans",in *Poétique, n54*, Avril 1983,pp.193-211..

-EugèneN.:"L'onomastique littéraire",in *Poétique n 54*, Avril,1983,pp.234-253;

-Schweitzer A. :"Histoire du cinéma palestinien" in *Cahiers du cinéma, n 613*, Juin 2000, pp. 56-57.

مراجع عربية :

- **كتب :**

-ألياس خوري : باب الشمس ، دار الآداب ، بيروت ، 1998 .

- تريفور وايتوك (ترجمة إيمان عبد العزيز): الاستعارة في لغة السينما، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2005

مقالات:

- إبراهيم العريس :" باب الشمس ليسرى نصر الله، كل ما كنت تحب أن تعرفه وقيل لك عن فلسطين" ، الحياة الدولية ، 2004/5/21

- أحمد الجوة: "التاريخي والإنشائي فى باب الشمس لإلياس خورى"، مجلة فصول ، العدد 63 / شتاء وربيع 2004 .

Bibliographie

Ouvrages de base:

-*Dictionnaire d'analyse du discours*,Seuil, 2002.

- *Encyclopédie des symboles* (trad.), Librairie générale française, Paris, 1996.

Ouvrages:

- Bachelard, G.:*La poétique de l'espace* , PUF, Paris,1957

-Baecque, A., Delage, Ch.:*De l'histoire au cinéma*,Editions Complexe, Paris, 1998.

- Barthes,R.: *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957.

- Bellour, R : *L'Entre – images – photo cinéma video*, La Différence, Paris 1990 .

- Delage, Ch., Guigeno, V.:*L'historien et le film*,Editions Gallimard, Paris,2004

- Didi-Huberman,G. : *Devant L'image* , Ed , de Minuit, Paris 1990 .

-Everaert-Desmedt,N.:*Sémiotique du récit*,De Boeck §Larcier, Bruxelles, 2000.

- Ferro, M. :*Cinéma et Histoire*, Editions Denoel,Paris, 1977.

-Fontanille J.:*Sémiotique du discours*, PULIM, Limoges, 1998.

- Genette,G.: *Seuils*, Editions du Seuil ,Paris, 1987.

-Hénault A.:*Questions de sémiotique*, PUF, Paris, 2002.

-Joly, M. : *L'image et les signes* , Nathan , Paris , 1994 .

5 "زوجتك نفسي"

6 Le mot *Juifs* est ici utilisé dans son sens le plus large, permettant d'englober les différents sèmes de ce terme..

7 On ne peut ici que saluer les auteurs du film pour avoir présenté des images positives des Juifs ;car l'ennemi quelqu' il soit, est représenté dans la plupart des films arabes de manière extrêmement négative, au niveau de la forme comme du fond.
Mais, à cette époque n'y avait-il pas de Palestiniennes instruites ? A la question posée au metteur en scène, il répondit par l'affirmative, puis il ajouta: « il ne faut pas oublier que Nahila appartient à un espace rural ».

8 Une première réaction du spectateur, à l'écoute de cette phrase, est de s'étonner puisque c'est une juive arabe qui parle l'arabe, pourquoi ne serait-elle pas Arabe ? Venue en Israël dans le cadre du projet sioniste, peut-elle garder son identité ? Le régime sioniste auquel elle appartient, n'acceptera, en fait, pas cette identité. Arabité et sionisme ne sont pas compatibles.

9 C'est ainsi qu'elle s'est d'abord présentée à Khalil.

10 Le roman va jusqu'à une relation physique entre les deux personnages.

11 La journaliste Dina Wadi, (cf. bibliographie) interprète " *manger La Patrie*"comme un désir de garder et de porter en soi la Patrie. Il est possible de comprendre la première partie de la phrase ainsi, mais qu'en est-il du reste de la phrase ?

12Pour les costumes, Nahed Nasrallah a présenté, comme d'habitude, un travail d'une très haute qualité.

13 A.. Schweitzer :"Histoire du cinéma palestinien" in *Cahiers du cinéma, no. 613*, Juin 2000, pp. 56- 57.

14 Remarquons que les expressions « colonisation » ou « expulsion de 1948 » ne sont pas utilisées, puisque le récepteur occidental a une vision différente des événements.

15 Cf. D. Compagnon : *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.59.

16 Citées dans notre introduction.

18 Questions que j'ai posées par téléphone au réalisateur, invité à l'émission *Sept étoiles*, sur Nile Culture

19M. Ferro: *Cinéma et Histoire*, Editions Denoël, Paris, 1977,p.217.

répondit–il[18] . Il nous faut admettre l'idéalisme de la réponse de Nasrallah, mais cette résistance pacifique serait-elle effective devant un ennemi aussi acharné qu'Israël? On se le demande.

Selon Marc Ferro,"Le problème est de se demander si le cinéma et la télévision modifient ou non notre vision de L'Histoire, étant entendu que l'objet de L'Histoire n'est pas seulement la connaissance des phénomènes passés, mais également l'analyse des liens qui unissent le passé au présent, la recherche des continuités, des ruptures."[19],des ruptures que les auteurs du film voudraient précisément présenter au spectateur arabe, celles du déclin de la résistance et de la Palestine . Mais peut-on parler aujourd'hui de *déclin* à la suite des deux Intifadas, mais aussi après la dernière" mésaventure" d'Israël au Liban(pour n'utiliser qu'un euphémisme)? "La des milices de Hezbollah libanais, l'été denier, face aux troupes israéliennes et la non victoire des forces américaine en Iraq ont récemment redonné espoir aux Palestiniens qui se remettent à croire aux chances "d'une guerre populaire prolongée"[20]

Ainsi ce discours littéraire/cinématographique, présenté dans le roman et le film, joue-t-il un rôle important dans la diffusion d'une certaine vision des choses, muni qu' il est des pouvoirs de la parole et de l'image.

1 Mais aussi de certains films de Chahine, et de celui du réalisateur palestinien Elie Suleiman (*Intervention divine*).

2 Voir le livret accompagnant le DVD, p. 3.

3 "كنت بطلا، ليس لأنك كنت مقاتلا ولكن لأنك كنت عاشقا" (Les phrases traduites en français figurent dans les sous-titres du film.). Nous reviendrons plus tard sur le sens de cette phrase et sur l'exaspération d'Om Hassan.

4 Le mot est du metteur en scène dans une interview sur ARTE.

Enfin, le livret s'achève par des repères chronologiques, énumérant les différents événements de 1917 avec la déclaration de Balfour jusqu' en janvier 2005, date de l' élection de Mahm ɔud Abbas, et ce, pour garantir une meilleure compréhensior du conflit israëlo-palestinien..

Ainsi le livret contribue –t-il à insister sur une certaine vision de la Palestine, tout comme le film qui véhicule subtilement la culture de la coexistence et celle de la paix, en montrant des scènes d'une violence extrême, ainsi que la vanité de la résistance représentée surtout à travers les monologues de Khalil qui juge et élève la notion de l'amour au détriment de celle du combat. Dans ce contexte, la colère d' Om Hassan a sa logique lorsque Khalil qualifiait Younès de *héros* en expliquant *non pas parce qu il combattait mais parce qu'il aimait*. Phrase qui aura pour réponse: "Nous les paysans, nous ne connaissons pas l'amour", qui peut être expliquée par le fait que la sage-femme, par sa perspicacité, comprend ce que cette phrase a de dangereux pour la cause collective.

Le discours du film semble désacraliser la Patrie ainsi que la résistance, mais ce discours existe dans le roman, ce n'est point une invention du réalisateur. Ni Nassrallah, ni Balsan n'en sont les premiers émetteurs, ils ont adopté ce discours en y mettant leur touche. Et le réalisateur l'a effectué avec beaucoup de virtuosité.

D' ailleurs à la question posée au réalisateur, à savoir s'il remettait en question la résistance, il répondit :" Dans tous mes films, je mets à nu l'exploitation de l'individu pour une cause. Et je crois que la vie de l'homme est plus précieuse que celle d'une idéologie ". "Mais comment voyez- vous la fin de ce conflit? ", lui demandai- je."Dans une résistance pacifique à la Ghandi",

s'avançant d'un pas décidé, s'apprêtant à sortir du cadre, pendant que deux photographes tenant des caméras vidéo filment cet instant important(n'est-ce pas là une image qui cristallise l'une des idées principales du film, celle de rendre réelle, ou de réaliser dans les deux sens du mot, cette fin de résistance, ce qu'on peut relier aux différents éclatements des deux couples mais aussi à l'éclatement de l'unité des Palestiniens ?).

L'image suivante montre des Palestiniens de différents âges, en exil,donc hors du territoire palestinien,manifestant et portant des pancartes sur lesquelles est écrit en arabe "لا بديل عن حق العودة" (Pas d' autre alternative que le droit au retour)

Et la troisième image présente Khalil en compagnie de Catherine, la Française juive; il porte une chemise blanche et elle une noire, ils bavardent en parfaite entente.

Les photos sont suivies de neuf questions qui interrogent l'auteur sur l' accueil du roman dans le monde arabe, sur les causes du retard d'un récit sur la *Nakba,* sur le sens de la nationalité non palestinienne des deux principaux émetteurs arabes (auteur et réalisateur), sur l'adaptation du roman au cinéma, sur la dimension de la sensualité dans le film , sur le rôle de la femme, sur la sortie du film au Liban et sur l' éventuelle sortie du film en Israël .Les réponses, extrêmement intéressantes, présentent bien la conception de Khoury. On en retiendra, celle à la deuxième question où Khoury explique que l'histoire des Palestiniens est entachée de honte.Selon lui, la nationalité non palestinienne des deux émetteurs leur a beaucoup facilité le travail sur la *Nakba* , et il ajoute que Nasrallah espère fortement la sortie du film en Israël...

puisque les deux hommes et les soldats se tournent le dos ?). Les émetteurs introduisent une séquence:le reste de la page présente la très belle séquence de la branche d'oranger apparaissant à droite, éclairée d'une lumière éclatante (C'est cette branche qui a été rapportée de la Palestine, représentant la partie qui subsiste de cette Palestine).

Ensuite vient la séquence où Nahila est dans la caverne, tristement occupée à allumer la lanterne. Elle paraît fatiguée, habillée d'une galabieh claire. Cette séquence suit la même répartition de trois quart et d'un quart, alors que le reste de la page présente un Younès de manière floue, apparaissant debout, de face, dans l'ouverture de la caverne. Ces deux images choisies représentent clairement la conception qu'ont les auteurs de la femme et du mari. Inutile de faire remarquer qu'ils ne sont pas représentés ensemble, en couple, mais séparés...

Le texte intitulé "Elias Khoury, l'auteur du roman", offre au lecteur des informations biographiques: nationalité libanaise, différents postes, œuvres variées...Différentes traductions de *La Porte du soleil*, en français, en anglais, et en hébreu. Il a obtenu le plus grand prix littéraire palestinien. Ajouté à ce petit texte, une citation de l'auteur, en rouge:"En écrivant ce roman, j'ai pensé que les vaincus peuvent écrire la littérature. J'ai donné la parole aux réfugiés, à tous les gens qui ont été interdits de parole".Khoury se pose comme porte-parole des Palestiniens, interdits de parole, supprimant du coup les autres grands auteurs palestiniens qui l'avaient précédé dans ce rôle.

Ces pages sont suivies d'un "Entretien avec Elias Khoury",et débutent par trois séquences se trouvant en haut des deux premières pages. La première présente , à l'angle droit de l'image, Chams, la résistante, habillée d'une veste noire, et

premier était alors le producteur du film *Adieu Bonaparte* de Chahine que le second assistait.

Les circonstances du choix du sujet par le réalisateur et de celui du roman[16] ont été narrées. Balsan explique qu'il était allé fréquemment en Israël et en Palestine pour la production du film *Intervention Divine,* et qu'il avait alors pu comprendre cette situation complexe. Durée de l'aventure (deux ans et demie), énumération des différentes étapes du film (écriture du scénario, recherches de financement, casting, repérage, tournage, montage...). Recherches d'un espace permettant les allées et venues des acteurs de différentes nationalités (Egypte, Libye, Jordanie, Syrie, France). Lieu de tournage : la Syrie et le Liban. Il achève son texte par cette phrase : « *C'est un complément indispensable au film que j'ai eu la chance de produire dans la région et ailleurs* ».

Vient ensuite un texte informatif, biographique sur le réalisateur Nasrallah. Date et lieu de naissance, études, différents métiers, films divers et prix obtenus... La page suivante offre deux images, toujours suivant cette même proportion de trois quarts et d'un quart. La première montre au premier plan deux hommes dont la légende nous aprend qu'il s'agit des deux émetteurs, Nasrallah et Khoury. Elément amusant, le premier a des cheveux grisonnants, porte des lunettes de soleil et une chemise blanche, le second des cheveux blancs,des lunettes de vue claires et une chemise plus foncée. Les deux hommes représentent un duo souriant qui se complète. Le tout se détache sur un arrière-fond qui constitue une séquence du film, représentant l'entraînement des fedayins, près de bâtiments sur lesquels flottent des drapeaux rouges chinois (Peut-on y voir là également l'idée de la solution militaire comme étant dépassée,

négociations de paix d'Oslo (1992). Il existe aussi deux images extraites du film. La première représente le mariage de Nahila que l'on voit habillée de blanc brodé d'or avec un bandeau rouge sur la tête. Om Hassan porte la traditionnelle galabieh noire palestinienne brodée, et un foulard noir accompagné aussi d'un bandeau rouge.(il est évident que la couleur rouge est porteuse du signifié /résistance/). La seconde image de la résistance appartient également à la première partie du film: on y voit le chef de l'armée iraquienne acceptant sans avoir reçu l'ordre de le faire, de soutenir les jeunes résistants fedayins, carabines levées et foulards traditionnels sur les épaules. Deux images symbolisant fortement l'identité palestinienne. Il est clair qu'on cherche à attirer là le public français par des éléments appartenant à la couleur locale. Deux citations évaluent le film, la première de "*fresque passionnante*", expression tirée de *Studio Magazine* et la seconde d'*"œuvre complexe et magnifique sur une tragédie qui n'avait pas été portée au cinéma"* de *Télécinéobs*. Citations faisant autorité, évaluations positives[15].

Un livret de 16 pages est illustré par la dernière affiche. La première page présente deux images se juxtaposant verticalement, la première recouvrant le trois quart de la page, même image du mariage; le reste de la page représente l'image des oranges étalées(analysée plus haut). La page suivante comporte un texte d'Humbert Balsan, le producteur français du film, texte intitulé : « *Ma rencontre avec Nasrallah* », texte jouant le rôle d'une préface qui, comme les règles du jeu l'exigent, doit être rédigée par une personne d'autorité ou du moins connue par le public visé. Comme le montre le titre, Balsan, dans un style se voulant très spontané, et où l'énonciation domine, raconte les débuts de ses rapports avec Nasrallah « *dès 1984, au siècle dernier !* ». Le

qu'ils ne sont pas présents dans le roman, mais Nasrallah aurait pu les ajouter s'il le voulait, surtout s'ils auraient servi à consolider la perspective qu'il pouvait donner de l'avenir de la Palestine.

En fait, un parallèle est à établir avec cette tendance particulière du cinéma palestinien (cf.celui de Michel Khleifi) où la place consacrée à l'individu, à la vie quotidienne est primordiale. « Dans ses films, Kleifi offre une vision complexe, pluraliste, ambivalente de la société palestinienne qui tranche avec le ton de propagande de la période précédente. Son cinéma met en avant une quotidienneté palestinienne où l'individu existe en tant que tel avant de servir de symbole à la lutte nationale. Les femmes occupent une place centrale dans ces films très critiques envers la société palestinienne, patriarcale, et l'Histoire palestinienne qui n'ont pas su éviter la déroute nationale depuis 1948. Elles représentent ainsi une nouvelle voie dans la lutte pour l'indépendance qui ne rejette pas le dialogue avec l'autre suggérant la possibilité d'une coexistence avec Israël »[13]. Conception à rapprocher de celle de Nasrallah...

***Discours et méta-discours* :**

Le paratexte du DVD

Il serait intéressant maintenant de connaître comment ce discours fut présenté au récepteur français. On étudiera ici tout ce qui accompagne la pochette du DVD. Outre l'image de la deuxième affiche(analysée plus haut), qui sert d'illustration essentielle sur le devant du DVD, la pochette comporte au verso un résumé qui détermine les rapports entre Khalil, le réfugié, et Younès, le combattant, *situant temporellement les évènements* du film depuis la fondation de l'Etat d'Israël(1948)[14] jusqu'aux

Abraham est le père de Jacob, ce dernier, le père d'Ismaël et d'Isaac, respectivement prophètes des Musulmans et des Juifs. *Khalil* signifie *ami*, et c'est ce personnage qui va retourner. On pourrait ici voir transparaître la notion de coexistence entre Arabes et Juifs, d'autant plus que Khalil passe, à deux reprises, à côté du drapeau israélien, et semble ne pas le voir. Ceci pourrait-il être compris comme une acceptation de la présence de ce drapeau ? Khalil finira-t-il par accepter la coexistence ? Il revient vers une petite partie, ce n'est pas un combattant, et ce n'est pas, en fait, un véritable médecin (identité déformée, puisqu'il s'agit en réalité d'un infirmier ?).Dans ces séquences, on entend la voix off de Nahila lisant la lettre qu'elle a envoyée à son mari et qui continue à accompagner la montée de Khalil vers la porte du soleil : « *c'est la seule partie libre de la Palestine puisqu'elle n'a pas été foulée par les Israéliens* ». Cela explique également que pour la première fois dans le film, la caverne est perçue par le spectateur, comme un espace élevé). Mais aucune mention n'est faite des autres espaces à libérer. Avec le meurtre de Chams, la résistante, perpétré par des responsables palestiniens, la folie de Adnan et la mort de Younès, la résistance est triplement touchée, voire neutralisée. Ce qui rappele à l'esprit un autre énoncé de *l'Encyclopédie des symboles* "dans la caverne, il n'y a ni hier, ni lendemain, car le jour et la nuit y sont semblables"(l'espace de la caverne perd son caractère de porteur d'Histoire.) Ceci peut être associé au fait que Khalil n'étant pas marié, Bab –el- Chams ne peut plus être perçu comme espace de fécondité...

Il s'agit là d'une vision extrêmement pessimiste de la Palestine. Le film est sorti en 2004, donc à la suite des première et deuxième *Intifadas*, lesquelles ont causé de véritables problèmes à Israël, évènements non montrés par le film. Il est vrai

importants de la vie du couple,de ceux de leurs enfants...Ces parois assistent également aux récits des exploits de Younès et de ses compagnons ...Cette caverne qui par les gestes de Nahila, s'est transformée en espace d'amour et de fécondité, cet espace intime, le leur, acquiert une importance primordiale non seulement parce que c'est un espace d'amour,et de récits de la résistance,mais parce que c'est un espace qui symbolise la Palestine. *L'Encyclopédie* présente également une interprétation psychanalytique selon laquelle la retraite dans la caverne constitue l'abri absolu. Pénétrer dans la caverne signifie psychologiquement, le retour dans le sein maternel...

A la demande de Nahila, rédigée dans une lettre qu'elle envoie à Younès, la caverne restera fermée par les cinq petits-fils qui portent le nom de Younès, et ce jusqu'au retour de leur grand-père. Or, ce dernier ne reviendra pas, et c'est Khalil qui retournera à sa place. La séquence du retour montre Khalil faisant le chemin, (en suivant les mêmes petites routes prises par Younès au début du premier épisode, mais dans l'autre sens), ou traversant à la nage un espace aquatique. La musique laisse entrevoir les sons de la nature, eaux, feuilles d'arbres, comme si celle-ci l'accueillait chaleureusement. Voix off de Nahila qui explique que la caverne sera fermée jusqu'au retour du grand-père. Il est important de relever que la lettre citée plus haut était adressée à *Elie El Roumy*, nom donné à Younès par sa femme. Toute une étude de l'onomastique peut être effectuée ici : *Younès*, comme on le sait, est l'équivalent arabe de *Jonas*, nom du prophète qui a survécu à la mort dans le ventre de la baleine. *Elie*, est également, le nom d'un autre prophète qui, selon *la Bible*, est monté au ciel pour fuir la haine de la reine Jézabel; les prophètes annoncent son retour. *Khalil*, lui, renvoie au prophète *Abraham* dans les traditions juive et musulmane.

Il existe un troisième déplacement, celui du soleil-orange, symbole de la Patrie et de la résistance, déplacement vers le bas; le soleil s'apprête à se coucher ou peut-être à disparaître ; d'ailleurs le titre choisi pour les deux parties du DVD est " *Il était une fois la Palestine*", ce qui exprime clairement l'isotopie du passé (la disparition du soleil,la mort de Chams(nom qui signifie "soleil") et la fermeture de Bab-el-chams sont à relier, les relations entre ces trois éléments étant évidemment claires).

Attirons l'attention sur le fait que la seconde partie du film commence et se termine par le retour d'un personnage : nous assistons tout d'abord au retour d'Om Hassan, sage-femme, et registre vivant de l'Histoire de la Palestine ; le film s'achève avec le retour de Khalil. Mais dans les deux cas, ce n'est point un véritable retour. Et dans le cas de Khalil, ce n'est qu'un retour vers une partie minime de la Palestine, *partie de la Patrie*. On ne peut qu'établir ici le rapport très clair avec la situation dans laquelle se trouve la cause palestinienne, le peuple palestinien étant obligé d'accepter cette toute petite partie du territoire,(limité en fait à Gaza), cette partie que l'occupant israélien ne cesse de réduire. Or Khalil semble tout à fait satisfait de la situation.

L'espace de la caverne " la porte du soleil" exige un commentaire. Selon *l'Encyclopédie des symboles,*" les cavernes passaient très souvent pour le lieu de naissance des dieux et des héros (...) les fidèles y entraient en relation avec les puissances de la nuit, citoyennes des profondeurs de la terre ou des enfers qui leur révélaient le chemin de la lumière.(...)l'homme n'y avait accès qu'au prix de maints dangers et de grandes difficultés". Comme dans les cavernes préhistoriques , les parois de Bab-el - chams portent des images qui représentent des moments

de l'affiche, est bien au centre derrière Younès. L'affiche de cette première partie s'intitule ***Le Départ***, mais les personnages ne font aucun mouvement, ce qui pourrait être interprété comme un signe d'attachement à leur terre.

Remarquons que le premier épisode présente plusieurs us et coutumes appartenant à la culture palestinienne : outre le mariage qui donne l'occasion au spectateur de connaître les danses et chants palestiniens, les vêtements des hommes et des femmes[12], les séquences de la récolte présentent visuellement des éléments du folklore palestinien, éléments qui disparaîtront presque totalement du second épisode, chose compréhensive puisque la Palestine est en train d'être "anéantie".

Passons à la seconde affiche. Au premier plan, un groupe de Libanais, identifiables par leur drapeau, font des signes à des Palestiniens qui partent: il s'agit de l'expulsion de l'OLP du Liban (1982).

La partie supérieure de l'affiche présente la séquence où Nahila sort de la caverne, laissant son mari endormi, à la suite de sa longue plainte (séquence analysée plus haut). Couleurs froides de cette partie s'opposant aux couleurs chaudes du la partie inférieure et à celles de la première affiche, opposition corroborée par deux autres oppositions : femme seule vs hommes nombreux... Là aussi, il existe une contradiction entre ce que nous présente l'affiche et le titre ***Le Retour***, puisqu'on voit en fait deux déplacements vers l'extérieur. Deux départs: départ de l'OLP du Liban, espace d'exil, vers un autre espace d'exil mais plus éloigné cette fois-ci, et départ de Nahila, hors de la caverne /espace de rencontre, vers le village occupé / espace d'aliénation.

deux personnages éplucher, manger, mâcher les oranges en faisant du bruit. On voit le jus des fruits couler des bouches (en gros plan). La séquence finale nous montrera les oranges épelées, divisées et étalées sur la table, autant de parties de la Patrie, plaies ouvertes sans être pansées. Et ce, de la main de Younès et de Khalil. La responsabilité de cette situation leur incombe donc, comme nous le montrera le film.

Analyse des affiches.

Comme nous le voyons dans l'Annexe, la première affiche montre, au premier plan à droite du tableau, trois personnages, deux hommes et une femme. L'homme, Younès, porte le célèbre foulard palestinien, une chemise rouge et un pantalon noir ; il tient une carabine sur l'épaule ; Nahila, elle, est vêtue d'une gallabieh rouge, et on entrevoit le pantalon traditionnel que portaient les femmes sous leurs vêtements. Couleurs chaudes… reflétant la violence de la résistance. Les trois personnages ne regardent pas vers la même direction. Younès est de face (position de résistance) mais regarde sa femme (n'oublions pas qu'il revient secrètement à la caverne pour faire l'amour avec elle). Sa main droite tient rigoureusement la canne du cheikh Ibrahim, son père, (canne qui renforce l'idée de résistance en coupant obliquement l'image, séparant du coup Younès de son père et de sa femme. Effectivement, Younès, à cause de ses multiples absences de combattant, sera séparé de sa femme). L'extrémité de la canne, posée par terre, a la forme d'une racine (*ils sont enracinés à leur sol*). Nahila, qui porte son bébé, est de trois quart, nous regarde avec rancune et défi, dirait-t-on. Nous accuse-t-elle de les avoir délaissés ? L'arbre qui se trouve derrière eux est sans feuilles. Leur village apparaît derrière eux, à droite (fait-il partie de leur passé ?). Le soleil, dans la partie supérieure

scénaristes veulent mettre l'accent. Elles débutent par l'apparition de Younès, l'ancien combattant, homme dans la cinquantaine, qui monte lourdement les escaliers, et voit Om Hassan, femme plus âgée que lui, au joli sourire, en train de nourrir des oiseaux en cage. Image significative. Elle porte des habits aux couleurs noires, blanches et rouges, et la cage est verte : ce sont les couleurs du drapeau palestinien. Younès lui demande en riant : *« Pas encore morte ? »*, ce à quoi elle répond en se moquant : *« J'attends de t'enterrer d'abord »*. Phrase significative également. Younès continue à monter les escaliers, et la séquence suivante nous présente une branche à trois oranges, accrochée au mur. Younès avance la main pour en prendre une, et on entend un " Non! "catégorique. Younès et Khalil, son fils adoptif, échangent quelques phrases dont on retiendra cet énoncé : *« Mangeons la Patrie avant qu'elle nous bouffe »*, phrase-choc répondant à l'interdiction proférée par Khalil...

La première partie de la phrase aurait pu être acceptée par le spectateur / récepteur du discours si c'était pour affirmer l'appartenance des oranges, cultivées en terre palestinienne, aux Palestiniens, mais la seconde partie de la phrase instaure un rapport de rivalité, d'inimitié entre Patrie/Patriotes ou Palestine/Palestiniens, phrase qui s'oppose catégoriquement à l'énoncé traditionnel" *se sacrifier pour la Patrie* ". Ainsi, dès les premiers instants, la désacralisation de la Patrie est-elle mise en relief[11]. Et cette phrase acquiert encore plus de force puisqu'elle est prononcée par Younès, l'ancien combattant de la première heure, porteur de l'Histoire, responsable de la formation des jeunes. Khalil ne répond pas, mais l'expression euphorique de son visage montre bien qu'il accepte l'idée, en bon disciple de son maître et père adoptif. Les séquences suivantes contribueront à renforcer le malaise que ressent le spectateur en regardant les

fils. Il commence à répéter le chiffre, perplexe. Elle répond que cela n'est pas grave, qu'elle se débrouillera...Elle lui sert à boire du *arak*. Essayant d'instaurer la communication, la voyant silencieuse, Younès lui en offre. Elle répond qu'elle n 'aime pas cette boisson, l'expression de son visage traduisant une grande agressivité, cette fois-ci vis-à-vis de son mari.(l'agressivité de Nahila passe donc de l'occupant israëlien à son mari) « *Tu ne l'aimes pas ? Mais comment ? Toute ta vie tu en as bu ?* » lui dit-il. Elle répond que c'était pour ne pas le contrarier qu'elle le faisait. « *Je n'aurais donc rien compris* » dit-il. A partir de là, la communication s'arrête, et après quelques phrases, Younès s'endort. Nahila essaie à plusieurs reprises de le réveiller pour faire l'amour. Mais il lui demande doucement de le laisser encore quelques minutes endormi. Frustrée, Nahila part. En racontant sa vie et sa solitude, les rapports de domination basculent du côté de Nahila. Pendant dix minutes, la caméra ne bouge presque plus, braquée sur ce personnage que l'on voit métamorphosé. La signification de son discours reflète toute cette vie solitaire, et offre le parcours de ce personnage, bien malgré elle, vers l'aliénation. La rupture du couple Nahila/Younès à l'intérieur de la caverne (symbole de la Palestine) métaphorise la dissociation patrie/ combattant. A la fin, elle en sort détachée de son mari, aliénée à l'espace colonisé de son village. Aucune autre séquence ne les réunira plus dans le film.

L'Incipit

Faisons maintenant marche arrière et revoyons **les séquences qui précèdent le générique.**

Comme on le sait, ces séquences sont importantes, de par leur emplacement, et leur contenu. Se situant au début du film, avant le générique, elles contiennent des idées sur lesquelles les

Analyse des séquences :

Les séquences que nous allons analyser appartiennent à la seconde partie du film ; il s'agit de la dernière rencontre entre Younès et Nahila. Après un an d'absence, Younès revient à la caverne pour voir sa femme qui semble fatiguée et lui reproche sa longue absence. Il commence, comme d'habitude, à lui présenter des explications ... mais elle l'interrompt pour lui demander de l'écouter, et lui raconte toutes les souffrances qu'elle a endurées seule, responsable de toute une famille, sa solitude, son impuissance vis-à-vis de la réalité quotidienne. Elle raconte l'interrogatoire où l'ennemi sioniste, pour répondre à l'une des phrases de Nahila qui citait Saladin et Nasser, lui lance : « *Vous les Arabes, vous vivez dans des rêves éveillés* ! (احلام يقظة). Elle lui raconte comment elle répliqua : « *Arabes ? on n'est pas des Arabes, on est des Palestiniens* ». Ces séquences de la rencontre représentent le temps fort du film grâce aux énoncés proférés par Nahila, et à son excellent jeu. Séquences riches du point de vue du discours qu'elles véhiculent, et où plusieurs questions sont soulevées à propos des rapports Hommes / Femmes, à propos de l'identité, et à propos de la résistance. Remise en question de la résistance et ce, dans la bouche de Nahila résistante, au début du film, il est vrai, mais surtout *femme du héros*. Elle achève son discours en adoptant l'expression de l'ennemi sioniste pour qualifier les constantes et les valeurs de l'Histoire arabe de احلام يقظة ou de " rêves éveillés ". Il y a ici presque une démythification de la résistance.

De son côté, Younes écoute, extrêmement étonné par la prolixité de sa femme, et reste embarrassé lorsqu'elle lui demande s'il peut lui donner 3000 dollars pour acheter un garage à leurs

lui, en anglais, et la communication passe merveilleusement. Elle finit par avouer qu'elle est juive, ce à quoi Khalil répond calmement : « *Les Arabes ne sont pas antisémites* »...Après une longue discussion, il lui demande un service : utiliser son portable pour appeler sa mère en Palestine." *En Israël ?*" dit-elle, "Non, en Palestine", répond Khalil. Ces deux répliques se répèteront à plusieurs reprises. Elle lui fait des avances, mais il ne semble pas les voir. Il lui parle d'un des compagnons de résistance de son père adoptif, Adnan, qui fut emprisonné en Israël et qui revint après 21 ans, complètement fou. Elle l'écoute, attentive... Lorsqu'il exprime le souhait de retourner au pays – Khalil lui avait expliqué qu'il lui était impossible d'obtenir un visa des Israéliens – Catherine lance : « *A votre place, j'irais à pied* ». Cette idée sera d'ailleurs appliquée à la fin du film. La supériorité de Catherine et sa domination prennent forme dans les différentes aides qu'elle lui présente, concrètement, en lui prêtant son portable, et abstraitement, en lui proposant une solution pour le retour.[10].(Catherine ne concrétiserait-t-elle pas le rôle relativement positif de la France vis-à- vis de la cause palestinienne?)

Par ailleurs, il reste important de mentionner le fait que les Israéliens (hormis la séfarade) n'apparaissent point dans le second épisode. Il est vrai que la plupart de cette partie se passe au Liban. Mais, lorsque Khalil raconte à Catherine le procès de Adnan en Israël, on ne voit sur l'écran aucun Israëlien. Et lors de la visite d'Om Hassan, le spectateur n'est en présence que du drapeau israélien: le réalisateur a-t-il évité de le faire pour ne pas susciter l'inimitié du spectateur, préférant remplacer les Israëliens par deux exemples relativement positifs:celui de la juive séfarade et celui de Catherine, la juive française?

remarquer ici qu'il s'agit là d'une habitude qu'avaient les gens âgés d'enregistrer leur retour /visite pour le montrer ensuite aux jeunes exilés. Encore une fois, le film retrace des éléments de la réalité....(Ces séquences et bien d'autres utiliseront l'image dans l'image telles que celles des funérailles d'un Palestinien à la télévision, photos de Chams et de Khalil résistants, celles de Nahila et de ses enfants ...Toute une analyse peut être effectuée sur le rôle de l'image dans l'image dans ce film passionnant.)

Mais il nous faut ici mentionner le fait que le roman, contrairement au film, présente de manière plus approfondie la rencontre entre Om Hassan et la séfarade, donnant à cette dernière, non seulement un historique (d'origine libanaise), mais aussi une histoire qu'elle raconte: l'oppression de son père par les ashkénazes, et son propre dépaysement en Israël... Une relation de complicité se tisse entre les deux femmes, bavardant et riant, ce qui est totalement occulté dans le film. Là, Om Hassan parle peu, pose une question, donne sèchement des informations sur sa profession, rectifie un mot, alors que la femme ne parle presque pas. La communication passe difficilement. Par ces réactions, Om Hassan tend à récupérer une supériorité qu'elle a perdue, lorsqu'elle fut dépossédée de sa maison, de son pays.

Cas 2 : Catherine / Khalil.

Il s'agit ici des rapports existant entre Catherine, « la Française[9] » et Khalil, le Palestinien. Venue au Liban pour voir le lieu où se sont passés les massacres de Sabra et Chatila, et comptant jouer dans une pièce de théâtre adaptée du texte de Jean Genet, *4 heures à Chatila*, Catherine se trouve attirée par Khalil. Une étrange relation se tisse entre eux. Elle s'exprime en français,

VII ème apparition/allusion :(Ici, les Juifs ne sont pas montrés mais le spectateur voit le résultat de leur action évaluée positivement par une Palestinienne). A leur retour au village dévasté, les femmes trouvent leurs habits regroupés et classés selon les différentes couleurs : *« Les Juifs ont le sens de l'ordre ! »* dit-elle avec admiration.

VIII ème apparition:Lorsque Nahila est interrogée à propos de son mari, séquences analysées plus haut.

Il nous reste à exposer deux cas assez particuliers où le spectateur est en présence de Juifs " différents " qui apparaissent d'ailleurs au second épisode du film.

Cas1 : Le second épisode commence par le retour d'Om Hassan à son village, afin de visiter sa maison. Celle-ci est accompagnée de son frère et de son jeune neveu. Elle frappe à la porte. Une femme aux cheveux noirs et au physique oriental ouvre. Le frère lui pose une question en hébreu à propos de son mari. Elle répond en arabe : *« Pourquoi parlez-vous hébreu ? Parlez-moi arabe »*. Om Hassan, choisissant de la tutoyer, demande : « *Es-tu Arabe ?* ».Réponse : « *Je ne suis pas Arabe. Je n'ai pas oublié l'arabe, mais j'ai appris l'hébreu* »[8]

Dès le premier abord, le spectateur sent une certaine gêne de la part de la nouvelle propriétaire de la maison d'Om Hassan. Et lorsque cette dernière tient dans les mains l'aiguière, *el abrik*, l'autre avance qu'elle peut le garder. La réaction d'Om Hassan étonne : elle ne répond pas, elle se dirige vers la femme et le lui offre;Elle affirme ainsi la possession de cet *abrik*, ainsi que sa position dominante.... Elle part à pas lourds, en pleurant, après avoir coupé une branche d'oranger. Ces séquences sont vues à travers la caméra vidéo portée par le neveu. Il est important de

récitant l'alphabet hébreu. Elles attirent l'attention de Nahila (par leur différence: vêtements modernes), qui les suivra des yeux. ... Il est important de mentionner que l'école des jeunes filles se situe aussi sur un espace plus élevé que celui de Nahila. Remarque significative. Celles-ci deviendront d'ailleurs un modèle à suivre: Nahila passera l'ourlet arrière de sa gallabieh à sa ceinture avant, pour simuler le short. Le processus d'imitation ne s'arrêtera pas là · après les avoir vues réciter l'alphabet hébreu, elle exprimera fermement sa volonté d'apprendre à lire[7].

III^{ème} apparition; Nahila court pour voir les écolières, et à travers les barbelés qui les séparent, elle participe avec elles à la récitation de l'alphabet (anticipation de l'aliénation de Nahila).Echange de regards et de sourires. Nahila montre à une jeune fille juive qu'elle imite son short. Celle-ci rit joyeusement.

IV^{ème} apparition : Lors de la récolte des olives, séquences de grande beauté où femmes, hommes et enfants chantent et dansent en parfaite harmonie avec la nature. Tout ceci vacille par l'effet des cris des enfants avertissant de l'arrivée des Juifs. Tous s'enfuient effrayés par les tirs, et un petit groupe de militaires portant le futur drapeau israëlien entre en scène...(Les Juifs sont vus et entendus à travers de grands bruits)

V^{ème} apparition:Les Juifs apparaîtront en uniforme militaire, le soir, portant des lanternes et des micros, ordonnant à la population de sortir de leurs maisons et de quitter les lieux : « *Zone interdite aux Arabes !* ». Puis commence un déchaînement de tirs et d'incendies.

VI^{ème} apparition : Un militaire est montré de dos, sollicité par le maître d'école accompagnant des femmes portant des enfants; Le maître l'informe qu'ils capitulent. Il aura pour seule réponse un coup de feu à la tête (*violence face à capitulation*).

devient ainsi un élément « dominant » et non « dominé ». Il y a ici un éclatement au niveau d'une même nation (des luttes intestines qui menacent la stabilité de la nation. Certains responsables, qui sont censés protéger les Palestiniens, représenteront un handicap important pour la cause palestinienne)

Le troisième axe, le plus important, présente plusieurs relations oppositionnelles, mettant en relief des niveaux variés d'antagonisme.

Juifs[6] / Palestiniens:

Avant d'être visualisés, les Juifs sont mentionnés par la mère de Nahila au père de Younès lors des séquences où celui-ci demande la main de Nahila pour son fils... La mère de Nahila lui apprend que le bey chez qui elle travaille a d'importants invités: "des Anglais et des *yahûd* (juifs), *venus pour acheter des terres* ". La dernière partie de la phrase est prononcée à voix basse, à l'oreille du cheikh, alors que dans la chambre où ils se trouvaient, il n'y avait qu'eux. La voix basse confirme que ces opérations se faisaient dans le plus grand secret. Leurs visages se détachent sur un décor noir qui contribue à montrer cet effet de *secret*, et anticipe aussi sur la grande tragédie qui sciera le mariage et l'amour de Younès et de Nahila: ceux-ci seront à jamais liés à cette tragédie.

I^ère^ apparition :En revenant des champs avec ses amies, Nahila regarde le soldat posté à la tour du kibboutz – qui se situe sur un espace plus élevé que le sien .

II^ème^ apparition : Celle-là est foncièrement plus positive : de jeunes filles au physique européen, blanches et blondes, portant des shorts, sont montrées dans la cour de l'école du kibboutz,

être compris par Catherine. Celui-ci ne prononcera qu'une phrase extrêmement courte : *« Le peuple palestinien a beaucoup souffert* », au grand amusement de Catherine. Khalil, par sa traduction, critique et tourne en dérision le discours du responsable qui, après un moment, sort de la salle, complètement désintéressé. Cette dernière réaction,"quitter l'espace " peut être compris comme un refus d'assumer les responsabilités...

Par contre, la scène de l'interrogatoire de Khalil par un responsable palestinien (cherchant Chams), affirme clairement le pouvoir de ce dernier: il connaît tous les détails de la vie de Khalil, ses faiblesses, ses blessures, ses paroles, lesquelles sont, de surplus, datées. Au niveau du passé et du présent de Khalil, il est omniscient ; mais il l'est aussi au niveau du futur puisqu'il informe Khalil de l'avenir de Chams: elle sera tuée, il lui désigne même les auteurs de l'acte. Le pouvoir ici est montré dans sa dimension la plus détestable; le responsable est ironique, opprimant Khalil, tout en le questionnant et le jugeant. Om Hassan, la sage-femme qui fait figure de mère, respectée par tous, aura droit, elle aussi, à une remarque blessante, lorsqu'elle essaiera de le défendre. On assiste ici au « *démantèlement* » de Khalil[4]. Il en sort tout déprimé ainsi qu'Om Hassan.

Il nous reste à analyser la scène où Chams tue le responsable palestinien, Sameh Abou Diab – qui refusait de l'épouser après le lui avoir promis. Elle le fait en déclarant : « je t'épouse »[5]. Scène qui ne peut être comprise que dans le contexte de la résistante et non pas dans celui de l'amante délaissée. Chams, la combattante armée, est déçue par l'attitude du responsable palestinien qui avait promis de soutenir la cause palestinienne. Voyant sa négativité, elle décide donc de « s'unir à lui » en le tuant et en se débarrassant de lui : par cet acte, elle

	ne meurt pas	jugement de valeur	Dire: "performatives"
Meurt d'une attaque d'hémiplégie		ne meurt pas	Meurt, tuée
Dominant(retournement de situation:dominé)	Dominée(sauf à la fin: dominante)	Dominé	Dominante (vivante et morte)
Ne retourne pas	Ne retourne pas	Retourne mais dans espace limité	Ne retourne pas

Malgré ces oppositions, les deux couples aboutiront à la même situation puisqu'ils subiront un éclatement ......

Passons à l'axe suivant, concernant les Palestiniens. Il nous faut différencier entre deux antagonistes qui en fait, ne devraient pas l'être, à savoir,

Responsables palestiniens / Résistants palestiniens:

Les premiers sont, de par leur fonction, dominants, et ce, malgré leur corruption. Ceci est explicitement montré au second épisode (les responsables palestiniens n'apparaissent pas au début, les paysans sont laissés seuls face aux sévices des colonisateurs juifs) : on est en présence d'un responsable, qui, à la demande de Catherine, Française venue au Liban pour jouer un rôle dans l'adaptation théâtrale du texte de Jean Genet *4 heures à Chatila,* commente les massacres en utilisant des stéréotypes et des slogans en un arabe classique et pompeux. Dans la même séquence, on voit sur le mur une affiche montrant Arafat souriant et faisant de la main le signe de la victoire ; une expression y est écrite: *al guidar al akhir* (le dernier rempart). Le réalisateur voudrait-il dire que Arafat constituait l'ultime protection, et qu' avec sa disparition, le dernier rempart tomba? Le responsable demande à Khalil de traduire son commentaire en anglais pour

dominant du couple. notamment a cause du halo qu'il acquiert comme combattant et comme héros aux mille et une histoires. Mais la dernière scène où le couple est réuni, contribue à faire basculer cette domination du côté de Nahila (on y reviendra plus loin).

En revanche, le couple Khalil/Chams présente une image différente, et ce, à plusieurs niveaux. Dès les premières séquences, le spectateur comprend que c'est Chams qui occupe la position du plus fort Aperçu historique de cette femme: mariée à un sadique, elle s'enfuit pour adhérer à la résistance et fonde même un peloton portant son nom *Katibat Chams* A la demande en mariage avancée par Khalil, elle répond que si elle se remariait un jour, elle épouserait *un fedayin*. Khalil répond tristement qu'il a contribué à la résistance, et qu'il était membre du peloton *des fils de Galilée*. Chams le quitte -après une scène d'amour - pour aller tuer un responsable palestinien qui lui avait promis de l'épouser

Comparé à Chams, Khalil semble vulnérable et tendre,bien qu'il soit le narrateur du film, occupant donc une position de force; il apparaît la plupart du temps perdu, jugeant sévèrement l'Histoire Remarque importante le couple Khalil / Chams représente le contraire de celui de Younès / Nahila, et ce, à différentes échelles

Younès /	**Nahila**	**Khalil** /	**Chams**
première génération		deuxième génération	
mariés		non mariés	
ayant des enfants aliénés vis-à-vis de l'occupant		pas d'enfants (pas de progéniture)	
Faire:combattant Dire récit des exploits	Faire·travaille à l'intérieur et à l'extérieur de sa maison	Faire:faux médecin Dire:raconteI'Histoire et l'histoire avec jugement de valeur	Faire:combattante (tue Isréliens et responsable palestinien)

qu'à ceux de sa belle-mère et de son beau-père, le cheikh aveugle Ibrahim. Elle décide d'apprendre à lire, et insiste, malgré l'opposition de sa belle-mère (explicitement exprimée par une gifle). Elle finit par avoir gain de cause. Son beau-père contribuera même à son éducation en lui récitant des versets coraniques et des vers arabes.

Lors de l'expulsion de 1948, elle s'oppose à la décision des hommes et avance violemment qu'elle ne quittera ni sa maison ni son village. A la grande approbation des autres femmes. Elle fait donc figure de résistante par son attachement à sa terre et à son espace.

Dans la scène de l'interrogatoire où elle est questionnée par un responsable sioniste à propos de son mari (scène extrêmement importante au niveau de la notion de la résistance), elle nie connaître le lieu où se cache Younès. Le responsable désigne son ventre (elle est enceinte) ;elle lui lance qu'elle se prostitue. Les séquences qui suivent montreront une personnalité possédant une intelligence et une argumentation de première qualité. Le spectateur sent clairement l'admiration et la fierté qu'elle a envers son mari.

De son côté, Younès est passionné par sa femme. Khalil le qualifiera d'ailleurs de *héros non pas parce qu'il combattait, mais parce qu'il aimait*. Phrase qui exaspèrera Om Hassan, la sage-femme et mère symbolique du village tout entier [3].

Même dans les moments de divergence de points de vue, - par exemple la scène où Nahila avoue à contre cœur à son mari, qu'elle vend du thym à un marchand juif -, cela n'entraînera en fait que quelques remarques désapprobatrices et ne contribuera pas à diminuer son estime pour sa femme. Certes, Nahila possède une forte personnalité, mais Younès représente le partenaire

secrètement de temps en temps pour rencontrer sa femme, dans une caverne qu'ils baptisent Bab-el-chams (La porte du soleil).

Tout le long du film, Khalil qui s'était réfugié à l'hôpital – pour fuir la police qui le croyait complice de Chams (son amante) dans le meurtre d'un des responsables palestiniens – essaie de réveiller Younès du coma, tentatives vouées à l'échec : les récits de l'Histoire et de l'histoire se révèlent impuissants. Leur pouvoir s'avère inutile, incapable qu'il est de ranimer Younès le combattant. Celui-ci meurt, et Khalil se dirige vers la porte du soleil. La dernière séquence montre une main éclairant d'une allumette la caverne obscure, celle-ci étant recouverte de minuscules fleurs rouges, blanches et vertes aux couleurs du drapeau palestinien.

Relations de pouvoir entre les différents personnages :

Il existe plusieurs axes qui peuvent être classés sous le paradigme **Dominants /Dominés** :

- Hommes / Femmes
- Responsables palestiniens / Résistants palestiniens
- Juifs / Palestiniens.

Hommes/Femmes:

Les rapports Hommes / Femmes apparaissent principalement à travers les couples les plus importants: Younès / Nahila et Khalil / Chams.

Le premier couple, formé de Younès et de Nahila qui sont mariés, présente un schéma assez particulier. Outre les responsabilités propres à toute femme dans une société traditionnelle, Nahila assure aussi celles de son mari absent. C'est elle qui travaillera pour subvenir aux besoins de ses enfants ainsi

trouvant dans le livret accompagnant le DVD français), et ce, (se)in selon une approche pluridisciplinaire inspirée de l'analyse du discours et de la sémiotique de l'image.

Comment l'idée du film germa-t-elle ? C'est à la chaîne franco-allemande ARTE que revient le choix de ce thème. Selon Humbert Balsan, producteur de ce film[1], la chaîne lui avait proposé de produire une mini-série autour de « *50 ans d'histoire des Palestiniens* »[2].

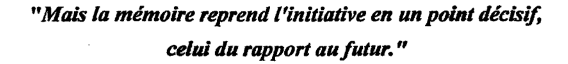
Balsan s'adresse à Nasrallah qui refuse d'abord, puis accepte à condition de travailler à partir du roman du Libanais Elias Khoury, ***La Porte du soleil*** (1998). Mais comme le roman, dans sa forme originale, était impossible à être adapté au cinéma, en raison du foisonnement de récits qu'il comporte, il a fallu faire un choix. Nasrallah, Khoury et Mohamed Soueid, les trois scénaristes du film, n'ont donc retenu que les deux principales histoires d'amour : celle de Younès et de Nahila , et celle de Khalil et de Chams.

Le film qui se présente en deux épisodes, ***Le Départ*** et ***Le Retour*** , a pour narrateur le docteur Khalil qui essaie de tirer du coma Younès, le combattant -et son père adoptif - et ce ,en lui racontant sa propre histoire; récit balisé par les dates majeures de l'Histoire de la Palestine depuis l'occupation de 1948 jusqu'aux accords de paix d'Oslo (1993). Le flash-back qui ne respecte pas le temps linéaire est utilisé de manière répétitive afin de donner l'occasion aux spectateurs de suivre visuellement les événements passés. L'histoire factuelle et l'histoire fictionnelle y sont étroitement tressées.

La dévastation de la Palestine sépare Nahila de son mari, lequel part au Liban (espace d'exil) pour former la résistance, alors que Nahila refuse de quitter sa terre. Younès revient

Discours et relations de pouvoir dans le film *La Porte du soleil*

Maha GAD EL HAK(*)



"Mais la mémoire reprend l'initiative en un point décisif, celui du rapport au futur."

Paul Ricœur

Traiter du film passionnant de Yousry Nasrallah représente indubitablement une tâche aussi difficile qu'intéressante, de par l'importance de ce film, sa complexité et son thème, à savoir *la Nakba* . L'analyser en quelques pages constitue un second défi.

Curieusement, ***la Nakba*** n'a jamais été portée au cinéma arabe, cette terrible carence pouvant être expliquée par la rareté de ce genre de films au Proche-Orient, ceux-ci exigeant une grande production, mais peut-être aussi à cause de la responsabilité de certains régimes arabes dans cet évènement tragique.

Pour ceux qui n'ont pas vu le film, je ferai un résumé rapide et j'étudierai les relations de pouvoir entre les différents personnages, j'analyserai quelques séquences ainsi que les deux affiches, puis je présenterai le discours et le métadiscours (se

(*) *Université du Caire*



العنصر التراجيكوميدى فى مسرحية بستان الكرز لانطون تشيكوف ومسرحية فريل فلاديلفيا: ها أنا قادم

د/ وفاء عبد القادر مصطفى(*)

يعنى هذا البحث أولاً برصد التقنية المسرحية لكل من تشيكوف وفريل، التى تمزج بين الكوميديا والتراجيديا معًا. ففى مسرحية بستان الكرز لأنطون تشيكوف يعمد الكاتب عن طريق تحليل علاقة الزمان المتغير بالمكان الثابت إلى توضيح مدى عجز شخصياته عن التأقلم مع المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي طرأت على المجتمع الروسى فى نهايات القرن١٩، فالزمان هنا له وجود فنى مرئى، ويندمج المكان (بستان الكرز) فى حركة الزمان والحراك الاجتماعي باعتباره حدثاً، وهذا الامتزاج يحلل تجربة الانعزال والعجز عن التواصل مع الحاضر المتغير والارتداد إلى الماضي وذكرياته التي يلجأ إليها من قسوة الواقع.

أما مسرحية فريل فلاديلفيا:ها أنا قادم فيقدم الكاتب فى إطار تراجيكوميدى تجربة العزلة الاجتماعية، فضلاً عن الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي تدفع البطل لخوض تجربة الهجرة، فالبطل "جار" يعانى من انقسامية الشخصية: فعلى المستوى الاجتماعي هو إنسان خاضع، وعلى المستوى الشخصى يسعى جاهداً لأن يكون المقاوم الذى يحشر كل أدوات الحضور لمواجهة وضعاً نفسياً واجتماعيا واقتصاديا متأزماً، فالمسرحية تركز على الانتماء المكانى المفقود بما يتضمنه من أزمة هوية، والسعى الدؤوب للهروب من الواقع عبر اختلاق عوالم خيالية مستقبلية، وأخرى تنتمى للماضى؛ مما يؤدى إلى شعور البطل بالانكسار .

وختاماً فإن العملين يجمعان بين الضحكات والعبرات فى مزيج قوى صلب من خلال رصدهما للتغيرات الاجتماعية والاقتصادية التى غلفت حياة أبطالهما ، وذلك من خلال رؤيا كوميدية وتراجيدية فى آن واحد حولت المشاكل المحلية والشخصية إلى تجربة إنسانية عامة ، وقد نجح الكاتبان فى تحطيم قيود الإقليمية فى انطلاقهما صوب العالمية.

(*) مدرس بكلية التربية – قناة السويس.

- Taylor, Paul. Theatre: The Home Place Comedy Theatre LONDON HHH" in The Independent, (London), May 30, 2005, available at http:// www.findarticles.com/p/articles'mi_qn4158/is_20050714/ai_n14791569.
- Weiss, Hedy. "Undestated 'Vanya' Keeps Chekhov in Check". (in) Chicago Sun- Times, June 24, 2005.
- Williams, Raymond. Drama From Ibsen To Brecht. London: Penguin Books, 1983.
- Worth, Katharine. "Translations of History: Story-telling in Brian Friel's Theatre" (in) British and Irish Drama Since 1960. Ed. James Acheson. Great Britain: The Macmillan Press Ltd., 1993.
- York, Richard. "Friel's Russia" (in) The Achievement of Brian Friel. (ed.) Alan J. Peacock. Great Britain: Gerrards Cross, 1993.

- Murray, Christopher. "Friel's 'Emblems of Adversity' and the Yeatsian Example" (in) The Achievement of Brian Friel. (ed.) Alan J. Peacock. Great Britain: Gerrards Cross, 1993.
- O' Brien, George. Berian Friel. Boston: Twayne Publishers. A Division of G.K. Hall and Co., 1990.
- Peacock, Alan J. Ed. The Achievement of Brian Friel. Great Britain: Gerrards Cross, 1993.
- Pratt, William. "Brian Friel's Imaginary Journey to Nowhere" (in) World Literature Today, V73 i3 P. 445. Summer 1999.
- Pine, Richard. Brian Friel and Ireland's Drama. London: Routledge, 1990.
- Roche, Anthony. Contemporary Irish Drama: From Becket to Mc Guinness. New York: St. Martin's Press, 1995.
- Scheck, Frank "Philadelphia, Here I Come! ETADA Theatre, New York- Theatre Reviews" (in) Back Stage. V3 No. 22, June, 1990.
- Senelick, Laurence. Anton Chekhov. MacMillan: Modern dramatists, 1985.
- Shira, Melissa. "Stitching the Words" in Irish Theatre Forum, Issue Five, (Spring, 1999).
- Skaftymov, A. "Principles of structure in Chekhov's Plays" in Chekhov: A Collection of Critical Essays. Edited by: Robert Louis Jackson. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1967.
- Stayan, J. L. The Dark Comedy. Cambridge University Press, 1968.

- Friel, Brian. Philadelphia, Here I Come!. (in) Selected Plays: Brain Friel. London: Faber& Faber LTD., 1996.
- Heaney, Seamus. "For Liberation: Brian Friel and the Use of Memory" (in) The Achievement of Brian Friel. (ed.) Alan J. Peacock. Great Britain: Gerrards Cross, 1993.
- Hingley, R. (Trans. & Ed.) Letters, "the Oxford Chekhov". Oxford University Press, Vol. 3, 1964.
- Kimmer, Garland. "Like Walking through Madame Tussaud's": The Catholic Ascendancy and Place in Brian Friel's Aristocrats" in A Casebook. (Ed.) William Kerwin. USA: Garland Publishing, Inc., 1997.
- Kirk, Irina. Anton Chekhov. Boston: Twayne Publishers, 1981.
- Kerwin, William. Ed. A Casebook. New York: Garland Publishing, Inc., 1997.
- Lamn, Martin. Modern Drama. trans. Karin Elhot. Oxford: Basil Backwell, 1952.
- Malcolm, Janet. Reading Chekhov: A Critical Journey. New York: Random House 2001.
- Martin, Augustine. Anglo- Irish Literature. Dublin: The Department of foreign Dublin, 1982.
- Maxwell, D.E.S. "Semantic Scruples: A Rhetoric for Politics in the North". (in) Literature and the Changing Ireland. Ed. Peter Connolly. Irish literary Studies 9: Barnes and Noble Books, 1982.
- Merchant, W. Moelwyn. Comedy. Comedy. London: Methuen and Co., 1972.
- Moser, Charles. Ed. Anton Chekhov. Boston: Twayne Publisher, 1981.

- Corcoran, Neil. "The Penalties of Retrospect: Continuities in Brian Friel". (in) The Achievement of Brian Friel. (ed.) Alan J. Peacock. Great Britain: Gerrards Cross, 1993.
- Cuddon, J. A. The Penguin Dictionary of literary Terms and Literary Theory. England: Clays Ltd. 1991.
- Dantanus, Ulf. Brian Friel: A Study. London: Faber, 1988.
- Deane, Seamus. "Brian Friel" (in) Ireland Today, 978 (August 1981) 7-10.
- Dowling, Joe. "Staging Friel" (in) The Achievement of Brian Friel. (ed.) Alan J. Peacock. Great Britain: Gerrards Cross, 1993.
- Durkin, Andrew R. "Chekhov's Narrative Technique" in A Chekhov Companion. Ed. Toby W. Clyman. London: Greenwood Press, 1985.
- Emeljanov, Victor. ed. Chekhov: The Critical Heritage. London: Rutledge and Kegan Paul, 1981.
- Etherton, Michael. Contemporary Irish Dramatists. New York: St. Marin's Press, 1989.
- Fen, Elivesta. "Introduction" in Plays: Anton Chekhov. Penguin, 1998.
- Ferris, Kathleen. "Brian Friel's Uses of Laughter" in A Casebook. Ed. William Kerwin. USA: Garland Publishing, Inc., 1997.
- Fitzgibbon, Gerald. "Garnering Facts: Unreliable Narrators in Some plays of Brian Friel" (in) Critical Approaches to Anglo- Irish literature. (Ed.) Michael Allen and Angela Wilcox. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1989.

BIBLIOGRAPHY

- Allen, Michael and Ed. Critical Approaches to Anglo-Irish literature. (Ed.) Gerrards Cross: Colin Smythe, 1989.
- Andrews, Elmer. The Art of Brian Friel. London: Macmillan Press Ltd, 1995.
- Aristotle. Poetics. Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, n.d.
- Bakhtin, Michael. The Dialogic Imagination: Four Essays, trans. Carl Emerson. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Billington, Michael. "The Home Place" in The Guardian, Wednesday, February 2, 2005, available at http:// guardian.co.uk/ arts/critics/review/0, 1169, 1403480, 00.html.
- Brown, Terence. "Have We A Context?" Translation, Self and Society in the Theatre of Brian Friel". (in) The Achievement of Brian Friel. Ed. Alan J. Peacock. Great Britain: Gerrards Cross, 1993.
- Chekhov, Anton. The Cherry Orchard. With An Introduction by: Mona Abou Senna. Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1988.
- Connolly, Peter. Ed. Literature and the Changing Ireland. Irish literary Studies 9: Barnes and Noble Books, 1982.
- Clyman, Toby W. Ed. A Chekhov Companion. London: Greenwood Press, 1985.

Mendelssohn Concerto serves as a symbol of Gar's imaginative escape from the dreary condition of his surroundings. Referring to part of the Concerto, Gar says:

> Listen! Listen! D' you hear it? D' you know what the music says? (To S.B.) It says that once upon a time a boy and his father sat in a blue boat on a lake on an afternoon in May, and on that afternoon a great beauty happened, a beauty that has haunted the boy ever since, because he wonders now did it really take place or did he imagine *it*. (Philadelphia Here I Come! p. 89)

At the same time, this concerto symbolizes Gar's desire to have a good relation with his father. Furthermore, music absorbs the mental journey, which Gar makes as a necessary preparation for his impending exile.

In conclusion, Anton Chekhov and Brian Friel are two of the greatest innovators of modern dram. Their plays subtly interleave moments of pathos and farce, personal tragedy and cosmic comedy. Chekhov and Friel are full of delicate artistry in the sense that they do not confine themselves to write conventional dramas, but those more complicated studies of human life and human nature, which reveal the tragicomic nature of life. Chekhov's and Friel's non-tragic vision, which they express in the incongruity between comedy (i.e. the comic), and tragedy (i.e. the pathetic), and the method by which they convey that vision, reveal their attitude towards the question of socio- economic changes, human relationships, human psychology and the universe in general is reflected in their tragicomic vision through the exploitation of a multiplicity of innovative technical devices.

Yet, the father, who represents for Gar an:

> undemonstrative, unappealing, unprepossessing figure.., quite unexpectedly, at the end of the play he does reveal, though not to Gar, that he too has memories of his son and feelings resulting from them. This twist in his character is a good of Friel's use of a strategy of unpredictability in presenting his material. (O'Brien 49)

Like the characters of Chekhov, those of Friel suffer from the inability to cope with their present reality. In their desperate attempt to escape from their painful reality, the characters seek to flee into imaginary worlds. If in The Cherry Orchard, Mme Ranevsky and Gayev escape to the glorious past, in Philadelphia Here I Come, Gar O' Donnell escapes from the stultifying world of Ballybeg into his New World fantasies. Andrews observes that:

> The nostalgic yearning for a lost past or the dream of a Utopian future, Friel shows, is rooted deeply in the Irish communal consciousness. What both Friel's and Chekhov's characters consciously share is an inability to live in the present: either they keep looking back or looking forward. (185)

The use of music plays a very important role in Philadelphia, Here Come! in relation to Gar's desire to escape from his excruciating reality. In Friel's play, it symbolizes imaginative and ideological expression. We have here the Violin Concerto, Irish ballads, and some songs like Philadelphia, Here I Come", "All Round My Hat", etc. The

Both the father and the son love and need one another, but are unable to communicate their affections. This is clear at the night of departure when Gar asks Madge to make sure and let him know if anything happens to his father. In addition, the father is very much concerned with his son's departure that he is listening to the weather forecast not realizing that he is holding his newspaper upside down. In addition, their memories express the love that each has for the other, but is unable communicate. Andrews writs in this respect: "Gar's and S. B. 's memories proclaim the love that each has for the other, but there is a failure to make a connection between the two images, negotiate a shared past" (94). This may be due to Friel's awareness of the human condition of frustration, loneliness, estrangement, and his hope to achieve a level of understanding and intimacy. Madge's prophecy that Gar will end up just like his father indicates an endless cycle of disappointed relationships and non-communication. Explaining this lack of communication, Andrews writes:

> He is unable to establish or maintain meaningful relationships with others, especially his father and his girlfriend; and he is unable to express his own deepest feelings, despite the presence of Private. He longs for intimacy with S.B. but admits that both of them would only be embarrassed by it. Gar is the product of an entire community that is unable to communicate. Dialogue has degenerated to clichéd, evasive non-communication...... The play ends on a resonant image of this lack of communication: each of the three main *characters, Gar, S.B.* and *Madge,* is absorbed in his or her own thoughts. (89-90)

> or confirm some kind of 'core' personal identity in the process of 'distilling' the past. (91)

Despite this struggle over memory, the lack of shared interests or shared past, the father does love his son greatly. This is clear in the early morning hours before his son's departure when he touches Gar's coat and stares his bedroom bed. He may not be able to remember the fishing trip but he does have his own memory of the expression of love between father and son; a thing which Gar is unaware of. Once Gar has gone to bed on his last night at home before immigrating to America, the father relates to Madge some moments he recalls from Gar's childhood. He tells her of taking Gar to school in a blue sailor suit. This memory is important for him as it reflects a time when Gar wanted to be like him. The terrible irony is that these feelings and these words are communicated to Madge, not to Gar who yearns for them. Had S. B. told Gar how much does he love him, how much does he care for him, the son might ever not thought of leaving Ireland. The lack of communication appears in the fact that the father remembers one past incident different from that of the son. That is to say, neither of them can recall the other's incident. Michael Etherton writes in this respect:

> S.B. and Gar in the end fail to communicate with each other, although do try. S.B. manages to say to Madge what he failed to say to his son. Father and son each remember a different moment of fulfillment in each other's company. However, the real achievement of this scene is to hint that what father and son are each remembering is not reality at all. (157)

Since S.B. cannot appreciate Gar's memory, "the father cannot confirm history; all the elements of connection are discarded" (El- Halafawy 81). According to Melissa Shira: "In Friel's Philadelphia, Here I Come!, the subjective nature of memory is dramatized. Gar lives on the comfort of memories that are not in accordance with those of his father's"(1). The scene is yet another loss feeding the desire for wholeness as well as escape. Christopher Murray therefore calls Gar the "inner émigré" because his situation reveals a "tragic distance between consciousness (memory) and experience (history)" (Murray 168-169). The scene represents a dichotomy between an actual event and the sense of that event. Because the memory of the happiness of that day is so imperative to Gar, he supposes it will be stunning in the mind of his father. However, the father does not remember any details of this memory. He says:

> There was a brown (boat) belonging to the doctor, and before that there was a wee flat-bottom- but it was green- or was it white? I'll tell you, you wouldn't be thinking of a punt - it could have been blue - one that the curate had down at the pier last summer. (Philadelphia, p. 95).

While the father, in this respect, refutes the significance of the contentment and exhilaration Gar felt on that day, he seems to deny any love for Gar. Commenting on Gar's remembrance of this memory, Elmer Andrews says:

> Friel includes in the play a kind of remembering which signifies the individual's genuine desire and effort to define himself and his world...when he seeks confirmation of a childhood fishing trip with his father, he is trying to discover

"And you say the boat was blue?" This negative attitude of the father deepens the feelings of depression in Gar:

[Public Gar]: It doesn't matter who owned it. It doesn't even matter that it was blue. But d' you remember one afternoon in May -- we were up there -- the two of us -- and it must have rained because you put your jacket round my shoulders and gave me your hat ... and it wasn't that we were talking about anything -- but suddenly -- suddenly you sang "All Round My Hat I'll Wear a Green Coloured Ribbon"... for no reason at all except that we -- that you were happy. Do you remember?

[S.B.]: All Round My Hat? No, I don't think I ever knew that one. It wasn't "The Flower of Sweet Strabane", was it? That was my song. (Philadelphia p. 95)

As a result of the father's inability to recall that particular day, Gar rejects the memory entirely: "So now you know: it never happened! Ha-ha-ha-ha-ha". (95) Commenting on this particular scene Gerald Fitzgibbon writes:

> The emotional and dramatic crisis in that play comes when the divided hero Gar, tries to share with his father the one memory Gar possesses of real warmth between them. Gar's sense of family bond and, by implication, his decision to emigrate to America hang on the outcome of this attempt at emotional contact with his father. (53)

Gar's identity crisis. Gar suffers aggravation and alienation as a result of his father's inability to function as the source of the family's love, support, and spiritual guidance. Private yearns for communication saying: "just let me talk a bit more- let me communicate with someone- that's what they all advise - communicate - pour out your pent-up feelings into a sympathetic ear. So all I ask for the moment is that you listen- just to me" (Philadelphia, p. 51).

This failure of communication between father and son suggests a defect in the society itself. It is an irremediable flaw in life, in the nature of human relationships in general. Throughout the play, Public Gar yearns for a meaningful exchange between himself and his father. He is urgently and anxiously seeking hunting for a positive humanistic interaction with his father but all his attempts are futile. Christopher Murray writes:

> Friel's play strikes deeper, into the conditions which make it impossible for father and son to establish and maintain any emotional contact. The issue, in fact, corresponds to a universal situation, a cutely felt as modern, whereby the individual consciousness is irretrievably cut off from others and thrown back on his or her own resources. It refers to the essential isolation of the individual, an evil in the sense that it involves suffering. (32)

The struggle over memory is well illustrated when Gar recalls to his father a childhood memory of a fishing trip that arouses in him a feeling of affection and warmth towards his father. Gar tries to get his father to remember a fishing trip they both took on a blue boat; but the father, missing entirely the point of Gar's desperate need to make a connection says:

> play becomes an intriguing mixture of the lived- in present, including four visits by various people all of which help to shed vital light on Gar's dilemma, two flashbacks to decisive events in the past, and various romps into an imagined future in the USA. (Dantanus 94)

The play contains two flashbacks, the first appears early in Act 1, and the second comprises most of Act II. *Scene* I. Friel accomplishes much by the use of the first flashback. Instead of merely hearing about Gar's love for Kate and her attitude towards him, the audience is provided with the opportunity to see them together in a highly dramatic situation, thereby gaining a deeper understanding of both characters. Gar's loss of Kate is a major reason for his decision to emigrate. So the flashback technique serves the idea of man's frustration and disappointment in his society. The technique is thus integrates to the play's main theme; namely, man's personal identity crisis represented in his inability to express what he yearns for.

The second flashback revolves around Gar's aunt who comes back to Ireland to convince her nephew to immigrate to America. She is desperately in need of her Irish roots. She looks upon Gar as a reminder of these Irish roots. In the kitchen, she summons the memories of her Irish childhood. This flashback is very important because it sheds light on the exile theme, which is closely associated with the personal identity crisis.

In Philadelphia, Here I Come!, the struggle over memory, which is an essential theme of The Cherry Orchard, takes place within the realm of the father-son relationship, in which the central authority, embodied by the patriarch of the family, is ineffectual. This struggle over memory results in

> Philadelphia; yet he must go in order to escape the asylum of 'home' (81).

Public Gar says:

> All this bloody yap about father and son and all this sentimental rubbish about 'homeland' and 'birth place' - Yap! Bloody Yap! Impermanence - anonymity that's what I'm looking for; a vast restless place that doesn't give a damn about the *past.* *(*Philadelphia, Here I Come! *79)*

While, Chekhov relates the past to the present by his wonderful description of the setting, and his psychological portrayal of the emotional reactions of his characters, Friel, in Philadelphia, Here I Come! employs the flashback to connect the past with the present. A flashback is a psychological phenomenon in which someone remembers a past experience. The term is usually used only when the memory is recalled involuntarily, and/or when it is so intense that the person relives the experience, unable to fully recognize it as being a memory. Explaining the meaning of this term, Cuddon writes: "A term which probably derives from the cinema, and which is now also used to describe any scene or episode in a play, novel, story or poem which is inserted to show events that happened at an earlier time" (344). In Philadelphia, Here I Come!:

> Friel breaks up linear time to bring both past, present and future events (the latter, of course, dreamed or imagined) to bear on the emotionally charged central situation. The few hours during which the external action of the play takes place cannot in themselves contain all significant experiences. *The overall structure of the*

become an inescapable condition (Introduction, 14).Dantanus writes: "In his work the Irish-American connection, often in the shape of themes like emigration and exile, has remained an important influence" (39). Philadelphia, Here I Come! as Terence Brown writes, "took as its ostensible subject Irish emigration as social fate, at the very moment when altering economic conditions and communications were to make the act of departure from the native place altogether less absolute and definitive than they had traditionally been " (190). Maureen Murphy also writes in this context: "Brian Friel's emigration play Philadelphia, Here I Come ... dramatizes a similar heartbreaking moment in the life of a young Donegal emigrant. On a stage split between the emigrating Gar and his father, Gar hopes that his father will recall a cherished moment - a Sunday afternoon fishing together"(23,24). As a result of Gar's silence, frustration, and inability to communicate, Gar's reaction is to leave his home and immigrate to America where he thinks he can get red of his crisis. Gar's leaving for America is presented here, as Christopher Murry writes, as "a crisis with culture as well as psychological implications" (30). The starting point for understanding this crisis is, as Pine writes, simple:

> dreamers and visionaries want to make a better life for themselves. By means of their will they have therefore established a future project in which memory and its affects come into conflict with that which it cannot control. This works on the material and emotional levels, which are interrelated by the sense of family and place. Gar sees neither material prospect nor emotional fulfillment in his home land, but he still doubts that he will find them in

> broadest terms about estrangement, loneliness, and human hopes of understanding and intimacy. (70)

Following Freud, Friel explores, as Andrews observes,

> the dark, neglected recesses of consciousness, probing areas of activity, thought and feeling which are hidden from us in everyday life, but contain a kind of ultimate reality- the unconscious: a region in which desires and fears are repressed and which manifest themselves in symbolic modes of expression, such as dreaming. (76-77)

Friel is engaged; as Andrews goes on to explain, in a quest for ways to embody powerful repressed forces. Thus, in Philadelphia, Here I Come! through the character of Private, Friel is able to give shape to the id, and to present the personal identity crisis.

The theme of emigration and exile is closely connected with the personal identity crisis. If Chekhov is mainly concerned with the theme of social change, Friel has incorporated this theme of emigration and exile. His sense of exile as an Irishman, according to Andrews, 'may give him access as an artist to a more fundamental and widespread sense of alienation. This feeling of rootlessness and impermanence may not only be artistically enabling. It may also be the essence of the only authentic existence" (5).

In the late fifties and early sixties, the rate of unemployment was extremely high in Northern Ireland. This encouraged the emigration of the Irish youth. As a result, since the beginning of the twentieth century, Irish drama has been populated, as Deane writes, by people for whom exile has

Another important function which Private Gar performs is to help Public Gar think rationally. This is obvious from the very beginning of the play when he urges Public Gar to "just think". Furthermore, he strives to compel Public to do what he is supposed but cannot accomplish. Roche sums up the functions of Private Gar in three main points: "first, Public and Private encourage and inspire each other to a greater degree of self expression than is possible in the Public or family domain" (87). The second function, as Roche goes on to elucidate, is "to fill in the gap opened up by the silences between S.B. and Gar Public" (90). The third function, as Roche explains, is "to goad Public to remember" (96). Moreover, "in the Public / Private exchanges, Gar displays the eloquence stifled with S.B. It is this eloquence which confers upon his versions of the past the only reality they have" (Maxwell 54). Hence, one can come to the conclusion that Private Gar is a technical innovation used by Friel to convey his concern with inner life of his main character, and to penetrate into the hidden depression of his Public Gar. Depicting Private Gar enables Friel to illustrate the issue of split identity. The two Gars, taken together, encompass, as O'Brien says, "a picture of wholeness that their environment will not *allow*" (50). Referring to this particular view, Maxwell writes:

> Gar's- especially Private's- eloquence, and the inarticulateness it operates on and variously responds to, set up a pattern of speech and silence that enlarges the personal failures of communication. Ample scenes, notably in Gar's symbolic recollection, accentuate the restrictions of closed-up doors and streets, material images of their spiritual counterparts. Ultimately, the play is talking in the

> between the two Gars is involved. Through all their variety of moods, Public and Private are convincingly a single person, sharing, for example, both their sardonic, surrealistic humour, and their vulnerable affections. *(*64)

Private Gar is, as O'Brien writes,

> the one who has no place in Ballybeg: he is the Gar who is in exile. He also is the witty, outrageous, satirical, sensitive, fantasizing, distancing Gar. He is the essentially theatrical Gar, who acts out what his public brother has no audience *for*. *(*50)

He sensationalizes and illustrates the inner conflict of Public Gar concerning his past which is full of condemnation and denial, his present which is encompassed by suffering as inability to assert his identity, and the future which is haunted with obscurity and uncertainty. Kathleen Ferris suggests that Private Gar "uncover[s] the despair and pain that often lie behind false words" *(119)*. Private Gar, in this respect, provides the audience with the information needed to understand the real character and motivations of Public Gar which the latter is unable to utter or communicate. When Public Gar is unable to admit his love to Kate, Private says:

> Are you going to take her photograph to the States with you? When are you going to say good-bye to her? Will you write to her? Will you send her cards and photographs? You loved her once.. ..You wanted so much to marry her that it was a bloody sickness.., *tell me the truth: have you got over that sickness.(*Philadelphia, Here I Come!38-39)

> initial seminal play, however, Friel realizes that the individual identity he is seeking cannot simply be divided into two elements. His task is richer, more complex: to consider and reconstruct all of the diverse elements and to achieve the whole person, not merely the sum of the parts. (Kimmer.194)

Friel says in the stage directions:

> *The two Gars, Public Gar and Private Gar, are two views of the one man. Public Gar is the Gar that people see, talk to, talk about. Private Gar is the unseen man, the man within, the conscience, the alter ego, the secret thoughts, the id. Private Gar, the spirit, is visible to everybody, always. Nobody except Public Gar hears him talk. But even Public Gar, although he talks to Private Gar occasionally, never sees him and never looks at him. (Philadelphia, Here I Come! p. 27)*

Public Gar and Private Gar are: "convincingly a single person, sharing both their sardonic humour and their vulnerable affections" (Maxwell 204). Most of the story is told by Private. He dramatizes the inside of Public's head. He voices thoughts and feelings in the inner self, which are never formulated in words. Maxwell writes in this respect:

> The Private Gar — unseen by the other actors," heard" on stage only by his alter ego- voices thoughts and feelings publicly unuttered, the ceaseless interior life which in actuality never formulates itself in words, even in the mind. The relationship

his theme of fragmentation. Christopher Murray writes in this respect:

> Philadelphia, Here I Come!, with its division of the central character, marks Friel's first venture into the 'deeps of the mind'..... Private Gar, in interaction with his public self, provides the means of dramatizing the inside of a character's head. The split indicates a telling schism in the modem Irish psyche. (83)

This means that the self cannot be fully realized in any attempt to know fullness or integration. By splitting Gar into the inner and the outer man, Friel is able to explore the consciousness of an isolated, alienated individual due to domestic circumstances imposed on him. Neil Corcoran writes in this respect: "In Philadelphia, Here! Come! the two Gars , Public and Private , are certainly way of dramatizing Gar's alienation , the virtual schizophrenia of character and reaction into which he is forced by his cultural and domestic circumstances"(15). The split designates a division in the psyche of the son, Commenting on this device of fragmentation, Garland Kimmer writes:

> What Friel brings to Irish drama is the understanding that the individual is more than the sum of the masks that he or she wears, that the individual also incorporates communal histories which often surface as localized myths. By splitting Gar O'Donnell into public and private selves, like Beckett before him Friel begins to address the interior and exterior worlds, to maintain a private conversation while conducting a public address.... Even in this

emotional; psychological deprivation reflects its shadows on the economic level: The father seems to exploit his son to perform a work, for which he is paid less than he deserves. Furthermore, Public Gar is not allowed any freedom to rest; he is not given a day-off before his departure:

> Public Gar: On my last day with him he got ten minutes overtime out of my hide. Instead of saying to me: 'Gar, my son, since you are leaving me forever, you may have the entire day free', what does he do? Lines up five packs of flour and says: 'Make them up into two-pounds pocks' (Philadelphia, Here I Come, 30)

Thus, he struggles to "assert his own personality and distances himself from the influence of the father" (Andrews 42), with whom he lacks true communication.

The technique of fragmentation is used by Friel in constructing his characters. In Philadelphia Here I Come!, we have two actors playing the same character, portraying the private self and the public one; Public Gar and Private Gar. The technique of fragmentation is not just confined to the portrayal of character, but even the action is fragmented between past and present. Referring to this technique, Pine writes: "Friel has taken this tension and this dichotomy and made them his personal style; in each of his characters who portrays the inner man in conflict with the public world" (17).

The clash of the two selves brought out the usual pull between far horizons and loved certainties, village and urban life, but its deeper problem concerned Gar's love for his father and their failure to communicate. The use of two actors to play the main character is Friel's first technical exploration of

fog since the death of Gar's mother" (Scheck 1). The lines of communication between Gar and his father, like those between memory and reality, are cut. His inability to express his true feelings and attitudes forces him to escape from his home land to the Promised Land: Philadelphia. Gar wishes to leave Ballybeg because: "There's nothing about Ballybeg that I don't know already ... Impermanence -- anonymity -- that's what I'm looking for; a vast restless place that doesn't give a damn about the past" (Philadelphia, Here I Come!, 79).

Gar is presented from the very beginning of the play as divided, unable to establish a meaningful relationship with others, unable to express his own feelings, or decide what should be done. He is alienated, fragmented and frustrated. He decides to exile himself in search for a unified personal identity. He has an intimate desire for belonging, an urgent need to communicate his deepest feelings and fears, but he is frustrated as he discovers that it is impossible for him to communicate even with his father. Private Gar's hunger for communication and human contact is expressed in the following words:

> Private Gar: Just- just let me talk a bit more- let me communicate with someone- that's what they all advise- communicate- pour out your pent- up feelings into a sympathetic ear. So all I ask for the moment is that you listen- just listen to me.
>
> (Philadelphia, Here I Come, 51)

The father, who is supposed to represent a source of care, love, protection, support and guidance, turns to be responsible for his son's frustration and alienation. The oppression which the father practices over his son is not only

> On the surface, (Gar) seems a quite, almost reticent man of 'average' intelligence, as his old school master reminds him. However, if we listen to the cynical, sensitive and at times bitter commentary of the private persona, we can appreciate a depth of feeling which the public man cannot express. (Dowling 183)

Since the main concern of the play is the portrayal of the anguish and suffering of a split personality in its futile attempt to establish contact, the duality of the main character, Gar, is portrayed in a tragicomic technique. Augustine Martin praises this particular quality of the play as " a most moving comic - tragic study in which the power of memory over fact , the tension between the inner and the outer personality, the sense of regret for lost innocence coupled with the thirst for experience are all subsumed into the theme of exile" (52). Referring to this, Kathleen Ferris writes:

> The situation allows Friel to introduce some of the major themes which will recur in variation throughout his later works: the failure of love, and joy in Ireland; the lack of economic opportunity; the dependence upon alcohol and imagination to escape the hopelessness of existence; and the conflict between generations, the young generation representing rebellion and sexual frustration, and the older representing established orthodoxy and power. (118)

Gar is entirely distracted, worried, distressed and silent as a result of being unable to communicate even with his own father, "the emotionally undemonstrative man who has been in

> ironic but it offers the possibility that Gar's remembered 'fact' is simply an unconscious fiction. (55)

Private Gar's humorous remarks, ironical parodies, dancing, singing and playing roles provide the play with a comic, witty flavor in the sense that they represent Gar's attempt to escape fro the oppressive world in which he lives. Kathleen Ferris comments:

> Gar illustrates the principle which David Krause has noted in the Profane Book of Irish Comedy, "... the comic figure must escape from the oppressive world and mock sacred value". Krause thesis, based upon Freud's essay *Jokes and their Relation to the Unconsciousness*, is that Irish jokes represent rebellion against authority and hence provide liberation from its pressure. Private Gar's rebellious laughter directed against his elders is the means by which the young man redresses the imbalance of power in his society. (118)

A large part of Philadelphia, Here I Come! operates on this dialectical level: the struggle between Public Gar and his alter-ego, Private Gar. Private Gar is not so much as Gar's conscience as an idealist representation of the real Gar. Public Gar cannot find any way of connecting with his town on a deeper, more meaningful level. He is emotionally cut-off from his father and is haunted by the absence of the dead mother he has never known. Privately, he knows that the life in Ballybeg will grind him down and, to be himself, he needs to escape. Gar wants to escape from the repression of working in his father's store and the crushing predictability of small town life:

grandfather is there to carry the child away into an alternative vision, and he cannot speak to his father" (82).

Philadelphia, Here I Come! is a rich tragedy. Painful or even brutal events emerge and there is a strange atmosphere of doom. However, in the midst of tragedy Friel employs comedy, not to induce laughter, but to reveal the perpetual Irish dilemma, which forced the citizens to suffer the consequences of personal identity crisis. Just as Chekhov's characters have duality, Friel' s employment of the split personality technique; Public Gar and Private Gar, has enabled him to blend the comedy and the pathetic elements in a highly reasonable way. The comic effect of the play depends entirely on the existence Private Gar. According to Kathleen Ferris, "Much of the humour in Philadelphia depends upon the discrepancy between what Public Gar says and does and what Private Gar thinks. Through this device, Friel exploits the comic elements (and also the pathetic elements) inherent in the plot" (118). Emphasizing this particular quality of Friel, Gerald Fitzgibbon writes:

> The interaction of Gar's two voices- a private voice that is mobile, inquisitive and superficially urbane; a public voice that is dull, monosyllabic and repressed- provides much of the urgency and theatrical fun in scenes that would otherwise be straightforwardly naturalistic and so allows the dramatist the luxury of emotional ambivalence. Every sentimental gesture is undercut by the voice of mocking self-consciousness. But in this scene, in the midst of the mockery, the private voice offers the more disturbing thought: 'it never happened'. The comment could be

Philadelphia Here I Come! has its central character, Gar, divided into his private and public personae. Thus, Gar is fundamentally alienated not only from his country and his family, but ultimately from himself. In a sense the play has two protagonists: Public Gar who can be seen and heard by all and trots out the same meaningless small talks as everyone else and has genuine affection to the land.; and Private Gar, who is visible only to Public Gar, and represents a more irreverent side to Gar, his private face, who says all the things Gar cannot bring himself to really believe, arguing him to forget it all and move on to America. The relationship between Public and Private Gar is, as Dantanus writes, that "between a man and his conscience, his 'other self'" (91). Explaining this, Joe Dowling writes:

> In Philadelphia, Here I Come!, we find out the details of Gar O'Donnell's life largely from the information given by his private self. On the surface, he seems a quiet, almost reticent man of "average" intelligence, as his old schoolmaster reminds him. However, if we listen to the cynical, sensitive and at times bitter commentary of the private persona, we can appreciate a depth of feeling which the public man cannot express. (183)

Philadelphia Here I Come! focuses on the conflicts in Gar's mind on the eve of his assumed departure. It communicates his longing, fear and frustration as he discovers how impossible it is to communicate that longing, and how difficult it is to speak out his deepest feelings, even to his father. Gar's relation with his father lacks true communication. Pine writes: "Failure of communication is greatest within the family circle. Neither the mother nor the

Friel's Philadelphia, Here I Come! is mainly concerned with the theme of isolation and the frustration that goes with it. Philadelphia, Here I Come! , according to Seamus Heaney:

> Recognize[s] the modern solitude of the person within the universe, and [it] search[s] for minimally trustworthy bases upon which to situate a spiritually purposeful and value-engendering existence. In this search, memory and its transformations are sometimes the guide, sometimes the misguider; memory remains, at any rate, one of the thresholds where the quester for truth undergoes a test. False memory sends the quester into the land of self-deception, into the limbo of meaningless invention; but true memory gives access to the dancing place the point of eternal renewal and confident departure. ("For Liberation: Brian Friel and the Use of Memory", 240)

Maxwell writes in this respect: "More broadly, the play is talking about estrangement, loneliness, hopes (and their frustration) of understanding and intimacy, translated from a parochial accent, idiom and scene" (205). The play is an excellent study of isolation and the inevitable anguish which goes with it. Friel tries through a variety of themes and techniques to portray a man, Gar, living in Ireland, unable to communicate with others, not even the closest to him (his father). Therefore, he is utterly desperate and silent. Friel portrays a man denied even the right to express himself or to speak out his inner feelings; a man with no identity or value to himself or to his society. This man feels all the symptoms of the personal identity crisis.

> comedy, have their dark undersides, their satiric barbs as in " Irish comedy, laughter and defeat frequently go together" (Ferris, 121).

Laughter achieves a multiplicity of purposes in Friel's drama: First, it is through the use of laughter that Friel "alerts his Irish audience to the shortcomings and pitfalls within their society, he educates his international audience about the complexity of the Irish past and the difficulties facing Ireland in the present" (Ferris, 133). Second, "Those who are politically or economically or psychologically powerless use the one weapon available to them, the power of laughter; to belittle those who control their lives, thus achieving victory over tyranny"(Ferris, 118-119).Hence, laughter is used as a weapon by Friel in order to stress his sympathies with the victims of repression. Furthermore, another, and by far a more important function of laughter is, as Bakhtin suggests, is to undermine authority:

> It is precisely Laughter... that destroys any hierarchical distance. Laughter has a remarkable power of making an object come up close, of drawing it into a zone of crude contact where one can finger it familiarly on all sides, turn it upside down, inside out . . .break open its external shell, look into its centre, doubt it, take it apart , dismember it.... Laughter demolishes fear and piety before an object, before a world. . . . is a vital factor in lying down that prerequisite for fearlessness without which it would be impossible to approach the world realistically. (23)

> their constant interplay is in perfect concord with Gar's fragile position. He alternates between sudden euphoria at the prospect of going to America and deep despair at having to leave Ballybeg. It is an even greater strength of the play's comedy that it does not just provide laughter and relief. It is always highly relevant for the thematic structure of the play. (95-96)

Commenting on Friel's tragicomic technique, Katharine Worth writes:

> Tragedy certainly threatens on Friel's stage. Often stories are told under the shadow of approaching death, as in *Volunteers* (1975) and — most traumatically — *The Freedom of the City* (1975) where the audience see the corpses of the three civil rights marchers laid out, front stage, pathetic objects to be categorized and disposed of, before they come alive to re-enact their story. Painful or violent events loom large and there is a strong sense of doom, making it very understandable that Ulf Dantanus should consider Friel's a tragic sensibility. (67-77)

"Although there are no happy endings in the plays of Friel", there are, as Ferris explains,

> many funny moments. A few of his plays such as The Mundy Scheme, Losers and The Communication Cord provide outright belly laughs, but even these farcical works, which clearly belong to the domain of

> Translations, The Freedom of The city, Volunteers and Wonderful Tennessee, also contain comic elements. Frequently, laughter in Friel's theatre is blended with an element of poignancy, for within the dark tradition of Irish comedy in which he writes, the more it hurts, the more we laugh. (Ferris 117)

The mixture between tragedy and comedy, which is a unique characteristic of Chekhov's art, represents an important technical device used by Friel in most of his plays. We can see, as Ferris explains, in Friel, "a similar sense of the ludicrous, an awareness of the humour which lies beneath the serious, and conversely of the darkness which lurks behind the jest" (127). This means that painful or violent events emerge and become, visible together with a sense of doom and calamity. However, in the midst of tragedy Friel uses comedy, not to generate laughter, but to divulge the permanent and enduring Irish tragedy.

In Friel's technique there is " an increasing mingling of tragic and comic elements, the use of comic relief in tragedy, and what might be called tragic aggravation or heightening in comedy" (Cuddon 991). According to Andrews: "Friel continues the hybrid tradition of tragicomedy, a form which is created out of the breakdown of the stable, traditional categories of pure tragedy and pure comedy" (70). Dantanus writes in this respect:

> The successful blend of the comic and the sad is, I believe, largely responsible for the triumph of Philadelphia, Here I Come! The two moods never exist in isolation, they undercut each other in both directions and

The "Cherry Orchard" is the central symbol which stands for Russia in the various phases of its evaluation. At the beginning of the play, the cherry orchard of "feudal Russia viewed in a romantic way...it is the feudal society with its large estates "moonlight nights" and ghosts walking in white garment" (Williams 116). But with the degeneration of the feudal society, the romantic background degenerates into farce. It is then the picture of Russia in its transition from feudalism to capitalism. When the cherry orchard is sold, it is still Russia, but it is the Russia where feudalism- with its social and economic values- collapses, paving the way to the bourgeoisie with its claim of individual ownership. For Madame Ranevsky and her brother Gayev, the act of cutting the cherry orchard down is not an option: the estate is too important. Their inability to comprehend the sense of Lopakhin's beneficial suggestion implies that they are two characters of the old aristocracy who cannot change with the changing time.

The "nursery" is another symbol employed to represent the childishness of these supposed to be grown-ups. It represents the past as Mme Ranevsky and her brother Gayev still live in the past and cannot overcome their attachment to it. Thus, The Cherry Orchard is the play in which Chekhov "most successfully achieved a "new form", the amalgam of symbolist outlook with the appurtenances of social comedy" (Semelick. 122)

Following the tragicomic vision of Chekhov,

> most of Friel dramas combine tragic modes. Sometimes, in plays such as Philadelphia, Here I Come! and Dancing at Lughnasa, the mixture is of fairly equal measure; however, even those works which are predominantly tragic such as

life...I've seen quite enough ignorance...that'll do for me" (47). He is the embodiment of his masters and their attitudes.

Stylization is another device leading to the same goal of parody; to create an ironic-comic effect. This stylization of character is a basic feature of The Cherry Orchard, which reduces the characters to certain mannerisms in order to bring out their potential comic features in order to distance them from the audience: i.e. Gayev's imaginary billiards game and his greedy eating of sweets all the time; the habitual crying of Varya, the cry-baby, as Chekhov called her; the ridiculous sentimentalism of Mme Ranevsky, and the frantic idealism of Trofimov.

Symbolism plays an important role in the play. A symbol is a word or a phrase that signifies an object or event, which in turn signifies something, or has a range of reference, beyond itself. Referring to this, Cuddon writes: "It is an object, animate or inanimate, which represents or 'stands for' something else" (939). The symbols used in the play are by no means superimposed; on the contrary, they represent an integral aspect of the action. Andrew Durkin observes that in Chekhov's drama, "objects take on additional value only because of their significance for the character as an individual. ... Thus, symbols in Chekhov tend to be contextual and private, in the sense of being meaningful only for the character. (122) In The Cherry Orchard, the symbols do not only "convey the inability of the characters to feel anything serious or tragic, but they also convey...the evaluation of society towards the better." (Williams. 116) Indeed the atmosphere of Chekhov's play is loaded with gloom, but it is a darkness of the last hour before the dawn begins. His note is not a note of despair: it is a note of trust in the coming day, and in the same manner, farce is the grotesque setting of tragedy.

farcical characters who reflect their comic insignificance. This kind of parody by reflection is developed in many variations from the most simple to the most complex. A powerful illustration of this particular technique is to be found in the character of Dooniasha, the maid, who is created by Chekhov to be a parody of her mistress, Mme Ranevsky, or rather, of all the ladies of the aristocracy. She is "too sensitive", dresses like a lady and makes her hair in the fashion. Her hands are perfectly white like a young lady's. She tries to imitate aristocratic ladies; getting scared and even terrified of everything. At the very beginning of the play, we find her saying "My hands are trembling. I know I'm going to faint" (The Cherry Orchard p.4). Later, she expresses her liking for Yepikhodov because she feels that he is madly in love with her and proposed to her, thus, she feels afraid that he might shoot himself. Her feeling of irresponsibility appears very clearly when she neglects him after he proposed as if he was "an insect" and asks him to leave her alone because she is "dreaming".

Another representative of parody by reflection is the character of Yasha, Mme Ranevsky's private servant. He is a parody of the whole aristocracy. He smokes cigar and drinks champagne just to imitate his masters. His words to Feers, "I'm sick of you grandpapa! I wish you would die and be done with it" (41), contain the essence of his masters' attitude towards other people, particularly those of the lower social classes. He does not imitate his masters only in his attitude towards other people, but also in his feeling of irresponsibility, in his relation with women, and in his behaviour with his mother. He proposes love to Dooniasha, but when she confesses that she loves him, he comments: "If a girl is in love, that means that she is immoral" (42). He expresses to Mme Ranevsky his dissatisfaction with his country, his people and the house" I do not like the ways of this country, I cannot imagine my

Every character in The Cherry Orchard is distinguished by an appropriate speech pattern. Laurence Senelick observes that:

> Mme Ranevsky is a highly sentimental character whose first name "Lyubov" means: love. She constantly employs terms of emotional attachment. She is also indeterminate and vague, using adjectives like "some kind of", suggestive of her passive nature. Gayev is a parody of the after-dinner speaker; emotion can be voiced only in a fulsome oration, thick with platitude. Lopakhin's language is varied according to his addressee; blunt and colloquial with servants, and more respectable with his former betters. As a businessman, his language is well structured, except when he is dealing with Varya, when he lapses into a bleat: "Me-e-eh". He cites exact numbers and uses a commercial vocabulary, and frequently consults his watch. Trofimov, on the other hand, is found of rhetoric, and waxes most poetical with Ania. (132-133)

This particular quality of Chekhov's art helps the audience to assess the comic nature of his characters, even at the moments that reveal them most pathetic.

The device of parody is used by Chekhov in The Cherry Orchard through the characters of the servants who parody their masters. Parody, as a dramatic device, is intended to create an ironic-comic effect and to reveal the comic insignificance and the foolish unreality of the feudal lords. Chekhov surrounds the members of this particular class by

lady, and you do your hair like one, too. That won't do, you know. You must remember your place". (4) The close chronology between these two moments at the very opening of the play creates a tension about class discrepancy which pervades the entire play. Dooniasha and Lopakhin come from similar, lower class backgrounds; however, Lopakhin has been able to fulfill his aspirations and rise through the class system, while Dooniasha is still trying.

In constructing his characters, Chekhov employs many innovative dramatic devices which contribute to achieving a tragicomic effect. Chekhov's characters are persistently concerned with explicit self-revelation; the desire and the need to tell the truth about oneself are overpowering. Yet, this self-revelation can be very different in purpose and effect; it can either be awkward and sentimental in order to achieve a pathetic effect on the audience, or, it can be negotiated as satire and farce in order to achieve a comic one:

Gayev: You know, I'm a man of the eighties. People don't think much of that period, but all the same, I can say that I've suffered quite a lot in the course of my life for my convictions. It is not for nothing that the peasants love me. We have to know the peasants! You have to know from which side...

Ania: You are starting it again, uncle!

(The Cherry Orchard. P. 22)

> for all, everybody calmed down, and felt quite cheerful, in fact. ... I'm an employee of a bank now, a financier. ... I pot the red ... and you, Liuba, you are looking better, too, when all's said and done. There's no doubt about it. (61)

Hence, Chekhov's tragicomic vision is achieved through the construction of his characters.

The Cherry Orchard focuses on the tensions of social mobility and changing times. In this respect, Lopakhin's introductory speech is of prime importance because it immediately introduces the theme of Russia's newfound class mobility. In 1861, the system of serfdom was ended in Russia, and although this event happened approximately fifteen years before writing the play, it drives its entire action. Lopakhin himself points out the irony in the situation developing in Russia; Lopakhin, born a serf, is now a wealthy, well-dressed landowner, calling on his aristocratic ex-masters as an equal. Yet, despite his financial success, he still refers to himself as "a peasant of the peasants", noting a difference between himself, a nouveau rich, and the aristocratic members of the upper class. Lopakhin's speech reflects an ambiguity in his character; on the one hand, it conveys love, respect and gratitude towards Madame Ranevsky and her family, on the other hand, it harbors some resentment and antipathy towards the household that held his father and grandfathers as slaves.

Not only are Lopakhin's intentions are characterized by ambiguity and dualism, but he also interacts with the other characters in very complicated ways. Although Lopakhin revels in his own economic transformation, he rebukes Dooniasha for not remembering her social position when she acts too much like a lady while she is only a maid: "You're too refined and sensitive, Dooniasha. You dress yourself up like a

brother and sister together, and now I'm fifty-one, strange as it may seem.

Lopakhin: Yes, time flies.

Gayev: What?

Lopakhin: Time flies, I say.

Gayev: This place smells of patchouli.... (11)

Gayev's use of "years ago" to refer to the past as a stagnant moment is, ironically, contrasted to Lopakhin's use of the phrase "time flies" to indicate his consciousness of change. Gayev's response, or rather lack of response, by making a totally irrelevant remark indicates his absolute separation from reality by being out of touch with time as the most essential aspect of that changing reality. However, despite the pathetic nature of Gayev's situation, the effect it leaves on the spectator is comic. Gayev is interested in "eating sweets", and playing billiards. His childishness and lack of responsibility are well illustrated in his devising imaginary plans to save the cherry orchard to the extent that his sister has to rebuke him. The plans he devises to save the estate are improbable; he dreams of getting Ania married to a rich man, and of getting money from their aunt the Countess. Moreover, when the cherry orchard is sold, it is Gayev who goes to town to see what has happened, and it is he who has to break the news to Mme Ranevsky. The situation evokes an atmosphere of pathos as he weeps while doing so, but when he hears people playing billiards, he forgets everything and gets ready to play. Later he says brightly:

> So it is indeed, everything's all right now. Before the cherry orchard was sold everybody was worried and upset, but as soon as it was all settled finally and once

the tension between what was and what is. Madame Ranevsky and her brother are living in an insignificant imaginary world of their own, clinging out to a reactionary, degenerate, worn-out culture of which they are the pathetic ghosts. They have out lived their time in the sense that they represent the social system that has collapsed. They are idlers without enough strength to cling to life. They seek a better condition than that in which they are living. Gayev aspires for realizing himself, and since this is impossible for him in the real world, he resorts to an imaginary world of his own in order to realize his identity. In this respect, Chekhov allows his characters a means of escape from a terribly disappointing reality into an alternative world of fantasy.

In The Cherry Orchard, there is an attempt to come to terms with the past, a kind of simple nostalgia, the desire to keep the orchard, and yet, to be free to go away. Mme Ranevsky is greatly attached to the cherry orchard, the place in which she was born, yet, she desires to be free to go to Paris where her lover waits. The character of Mme Ranevsky is a powerful combination of both the pathetic and comic elements of human nature. Her character, like that of her brother, is childish and weak. Mme Ranevsky and Gayev's feelings of irresponsibility are evident in their remembrance of their childhood as well as in their behaviour with their acquaintances. Furthermore, instead of arousing pity, their sufferings, tears and grief, sometimes, arouse laughter. Even death, sometimes, contains a comic element: Mme Ranevsky's husband died of champagne.

Old age is always pathetic, yet, Gayev is a typical figure of comedy. He is the irresponsible grown up child who lives in the illusion of the past:

Gayev: I pot into the corner pocket! Years ago you and I slept in this room, little

between the rich businessman he sees himself as now and the peasant to whom Ranevsky was kind; his attachment to her draws him towards a past he no longer identifies himself with. On the other hand, Ranevsky's first word upon her entrance into the first scene is "nursery" which indicates her attachment to the past. If Lopakhin is trying to distance himself from the past, she is moving towards it. She is fleeing into her memories to avoid facing her present reality, a reality in which she is in debt and has lost her husband and son.

The orchard symbolizes memory. Its impeding destruction by extension represents the destruction of that memory. In other words, it symbolizes forgetting one's childhood, one's past, and one's history. The various characters are largely characterized by their reaction to this process of forgetting: Ranevsky does not want to or cannot forget certain distant memories, while, at the same time, she yearns for destroying others. Yet, she is drawn to her memories in the same strange way that she is drawn to the orchard. Lopakhin, on the other hand, is in struggle to forget his brutal past which is linked to the brutality of serfdom. Thus, he actively encourages the destruction of the orchard. Ranevsky and Lopakhin's attitudes towards the orchard are consistent with their attitudes towards the historical and personal memories it symbolizes.

The characters' urgent desire to escape from their painful reality into a world of fantasy is evident in The Cherry Orchard, where the principal characters, namely, Mme Ranevsky and her brother Gayev are not able to adapt themselves to the changing reality and, accordingly, cannot understand what is happening around them. For example, the room in Act I of The Cherry Orchard is called a nursery, although it has held no baby for years. This misnomer introduces a nostalgic atmosphere in the house and illustrates

businessman which he tries to cultivate with his fancy clothes and his allusions to Shakespeare. They represent an obstacle to his prosperity. Thus, these memories, which he wishes to forget, represent a source of self-doubt and confusion:

> I remember when I was a boy of about fifteen, my father- he had a small shop in the village then- hit me in the face and made my nose bleed ... We had come to the manor for something or other, and he'd been drinking, I remember it as if happened yesterday: Liubov Anderyeevna- she was still young and slender then- brought me in and took me to the washstand in this very room, the nursery it was then. 'Don't cry, little peasant,' she said, 'it'll be better before you're old enough to get married'. ... [Pause.] 'Little peasant'. ... She was right enough, my father was a peasant. Yet here I am- all dressed up in a white waistcoat and brown shoes. ... But you cannot make a silk purse out of a sow's ear. I am rich, I've got a lot of money, but anyone
>
> can see I'm just a peasant, anyone who takes the trouble to think about me and look under my skin. (The Cherry Orchard 3-4)

Ranevsky and Lopakhin are defied by the way they relate to the past, specifically, their childhood memories. The source of Lopakhin's self-consciousness lies in the memories of his brutal, impoverished childhood. But these memories also include Ranevsky's kindness to him. Ranevsky's arrival seems to create an identity crisis in Lopakhin: a dichotomy

combining comic elements with pathetic ones in order to achieve this basic quality of life in his own work.

In The Cherry Orchard, the question of lack of communication is closely related to that of the struggle over memory. In the play, memory is seen both as a source of personal identity and as a burden preventing the attainment of happiness and effective communication. In The Cherry Orchard, each character is involved in a struggle to remember, but, more importantly, in a struggle to forget certain aspects of the past. What "memory" means and what it represents varies according to the different characters. To Madame Ranevsky, the past represents refuge from the despair of her present life; she wants to remember the past and to forget the present.

> Oh, my childhood, my innocent childhood! I used to sleep in this nursery; I used to look on to the orchard from here, and I woke up happy every morning. In those days the orchard was just as it is now, nothing has changed. [Laughs happily.] All, all white! Oh, my orchard! After the dark, stormy autumn, the angels have not forsaken you. If only this burden could be taken away from me, if only I could forget my past!
>
> (The Cherry Orchard pp17-18)

But the estate itself- the place of wonderful childhood memories- contains, at the same time, awful memories of the death of her only son, memories she is reminded of as soon as she arrives and sees Trofimov, the tutor of her son. For Lopakhin, memories are oppressive in the sense that they are associated with his brutal, uncultured peasant upbringing. These memories conflict with his identity as well-heeled

On this level, the play can be regarded as a prophecy of a great symbolic nature. The philosophy of the play is well illustrated by Trofimov in the following words:

Trofimov: All Russia is our orchard...Just think Ania. Your grandfather, your great grandfather and all your forefathers were serf- owners, they owned living souls. Don't you see human beings gazing at you from every cherry tree in your orchard, from every leaf and every trunk? Don't you hear voices? ... They owned- and it has perverted you all, those who came before you, and you who are living now, so that your mother, your uncle and even yourself, no longer realize that you are living in debt, at other people's expense, at the expense of people you don't admit further than the kitchen. We're at least two hundred years behind the times; we still have no real background, no clear attitude to our past, we just philosophize and complain of depression, or drink vodka. Yet, it's perfectly clear that to begin to live in the present, we must first atone for our past and be finished with it, and we can only atone for it by suffering, by extraordinary, unceasing exertion. You must understand this, Ania. (The Cherry Orchard, 38)

Despite the fact that the speech of Trofimov is highly significant and extremely pathetic, it has a comic effect on the audience. While there is an emphasis on redemption, effort and work, Trofimov, practically, does no work at all. Here appears to what extent Chekhov- as a great dramatist- has succeeded in

> What is this in your telegram about the play being full of people crying? What are they? Varya is the one, but that is because Varya is a cry-baby by nature, and her tears shouldn't depress the audience. You'll often find the stage directions "through tears" in my text, but that only shows the mood of the characters and not their tears.
>
> (Hingley. Letters: "The Oxford Chekhov". p. 317.)

Although there are tears in the characters' eyes, these tears should not cause any depression in the audience. According to Chekhov, such changes of mood are inseparable from the volatile Russian temperament. Although the play does have a sad and mournful atmosphere, it includes a sense of hope:

> The excellent description of the setting gives the play its peculiar atmosphere. Even in the first act the old manor shows signs of having known better days. It is a repository both of precious traditions and gloomy memories. When the cherry trees are cut down it is only the student Trofimov who sees that the last traces of the Russia of the serfs are being swept away. It is not only "the Cherry orchard" but our whole culture, with its thousand years of tradition that has been hollowed out at the roots; a single storm can lay it low now. (Martin 214)

> of the noblesse cleaving to their property have evaporated out of them... Lopakhin is the illiterate and material;. but then how efficient he is, how useful to his generation...He is tender-hearted and generous; he is an idealist, an artist in his way. (103- 4)

The violation of the traditional conception of the villain and the hero is one of the most important aspects of the tragicomic technique employed by Chekhov in The Cherry Orchard. Mme Ranevsky, the owner of the cherry orchard and the daughter of a feudal lord, is very sentimental and kind-hearted: when she is about to lose her cherry orchard, she gives a "beggar" the last golden coin she has without thinking if there is enough food at home. On the other hand, the character of Lopakhin is a mixture of kindness, tenderness, as well as the practical quality of his social class. The contrast between the Character of Lopakhin and that of Mme Ranevsky is illustrated ironically by Chekhov when the "impractical Ranevskaya pricks Lopakhin's dreams of giants and vast horizons and suggests that he examine his own grey life rather than build castles in the air" (Senelick.121). Indeed, any attempt to judge Chekhov's characters as right-thinking, or wrong-headed ignores the multifaceted nature of their portrayal. It would be a mistake to "adopt wholeheartedly either the sentimental attitude of Gayev and Ranevskaya to the orchard, or the pragmatic and 'socially responsible' attitude of Lopakhin and Trofimov" (Senelick.122).

Not only did Chekhov call his play a comedy, but in various letters he spoke of it as a farce. Chekhov explains the comic nature of The Cherry Orchard as follows:

Lopakhin: Well, good-bye, my friend, it's time to go. We show off in front of one another, and in the meantime life is slipping by. When I work for long hours on end, without taking anytime off, I feel happier in my mind and I even imagine I know why I exist. But how many people there are in Russia, my friend, who exist to no purpose whatever! Well, never mind, perhaps it's no matter. They say Leonid Andryeedich has taken a post at the bank, at sis thousands a

year. I don't expect he'll stick to it: he's too lazy. … (59)

Chekhov's power as an artist is well illustrated in his authority of characterization: "By sketching his characters in such a light but extraordinarily vivid manner, Chekhov have really succeeded in dividing our sympathies as he wished" (Lamn 214). George Calderon argues that Chekhov does not invite the audience to:

> stake their sympathy on this side or on that....It is idle therefore to discuss where the author's sympathy does lie in The Cherry Orchard, whether with Lopakhin or with Madame Ranevsky and her brother Gayev.... Gayev and his sister are warm-hearted, generous and picturesque, but then how unpractical, how impossible: they are still the noblesse, but all the faculties

Martin Lamn suggests that Chekhov's sympathies are divided between the old orchard and its owners, on the one hand, and the new day which is dawning, on the other. The characters themselves have split personalities: Mme Ranevsky is "torn between her love for the old manor where she was born,...and her longing to return to Paris, where waits the lover who robbed and deserted her" (213), whereas Lopakhin is both proud of and distressed at being the one who drives his ex-masters' family away. Indeed, Lopakhin has done his best to convince the owners of the orchard to sell off pieces of land for villas, but his suggestions have been rejected as incompatible with the family honour. As in any period of transition, "there is an uncertainty and confusion among the land-owing class, and many felt helpless frustration at their inability to cope with change." (Moser 126) Thus, The Cherry Orchard includes a pathetic element beneath its comic structure.

In The Cherry Orchard, there is assuredly no hero and no villain; there is the contrast between the vulgar successful businessman and the nobility. Chekhov did not conceive of Lopakhin as "simply a vulgar representative of capitalism and the new bourgeois class" (Moser 151). Chekhov's non-tragic vision is well illustrated in the fact that he rejects conventional methods of constructing characters. Just as Chekhov sees the immanence of both tragedy and comedy in life, so his characters have the same sort of duality. Having no villains, Chekhov has no heroes in the conventional sense of the word. Lopakhin, in this respect, is neither the hero nor the villain of the play. He is the man who has worked all his life, and who has established prosperity and wealth as a result of his perpetual toils and aspirations. At the end of the play he describes the discrepancy between himself and his aristocratic ex-masters, while "*the sound of an axe striking a tree is heard in the distance*":

The extreme interest that Chekhov took in constructing his characters, demonstrates the vital importance of emphasizing what is called the "mood of the characters". According to Chekhov, the core of Individualism is the individual, and the individual is reduced to a specific psychological state, which he calls "mood". However, such psychological mood is not always isolated from the natural, material, and physical environment out of which it emerges. This particular method of presentation represents a violation of Aristotle's conception of drama. According to Aristotle, the importance is based mainly on the imitation of action, "the action and the fable are the end of tragedy and in everything the end is of principal importance." The end, which the action is supposed to imitate, is "the supreme good itself, the very end of life" (Aristotle's Poetics. P. 16). This Aristotelian conception is suppressed and negated by Chekhov's dramatic technique. This suppression negates the tragic vision in its essential dimension, namely: 'the ethical' one, which Aristotle described in the term 'supreme good' and which, according to him, determines people's actions within two ethical categories: i.e. good and evil.

In The Cherry Orchard, Madame Ranevsky and her brother Gayev illustrate the fate of the aristocracy. Madame Ranevsky's often comically joyful attraction to her homeland and her family demonstrates that she is a woman of excess. This excessiveness represents both her charismatic traits and her greatest weakness. The contrast in her reactions to seeing her furniture again: "I just can't sit still, I simply can't! [*She jumps up and walks about the room in great agitation.*] This happiness is too much for me. You can laugh at me, I'm foolish ... My dear bookcase! [*kisses bookcase.*] My own little table!" (12), and the reality of her acquaintances' death, imply that she is incapable of dealing with difficulty. She ignores problems and constantly exaggerates her abilities and her emotions to create a perfectly happy world for herself.

> latent differences, of sardonic comment on human frailty, of ironic, even destructive wit, of compassionate involvement in the pathos of vulnerable human concerns, and finally of a recognition that the comic mask sometimes leers with a grimace dangerously near the tragic. (47)

The Cherry Orchard is a powerful example of Chekhov's artistic combination of the comic with the pathetic elements. Despite the fact that the play, in its very theme, is not far removed from tragedy, the comic element is evident throughout. At the end of the play, the audience feels an emotion in which irony and sympathy are strangely one. Chekhov believes that the basis of a dramatic achievement is to show life as it is and men as they are, for in real life,

> people are not every minute shooting each other, hanging themselves, and making declarations of love. And they are not saying clever things every minute. For the most part, they eat, drink, hang about, and talk nonsense; and this must be seen on the stage. A play must be written in which people can come, go, dine, talk about the weather, and play cards, not because that's the way the author wants it, but because that's the way it happens in real life ... Let everything on the stage be just as complex and at the same time as simple as in life. People dine, merely dine, But at that moment their happiness is being made, or their life is being smashed. (Quoted by A. Skaftymov in "Principles of Structure in Chekhov's Plays" p.73)

> villain does not really correspond to our knowledge of human nature. There are no heroes and there are no villains.
>
> (Emeljanov 117)

Life is neither pure comedy nor pure tragedy. Thus, Chekhov and Friel seek after this particular quality of life in order to achieve this admixture of comedy with pathos. This quality is well illustrated in Chekhov's Cherry Orchard and Friel's Philadelphia, Here I Come!. Because both Chekhov and Friel struck deep, they knew that laughter and tears are peculiarly intermingled, are never far apart.

The Cherry Orchard, Chekhov's best dramatic achievement, is an excellent combination of both comic and tender pathetic elements. The pathetic element is very significant and represents an important aspect of the play; nevertheless, it is often mixed with gay and unrestricted laughter, which penetrates almost all the situations throughout the play. The Cherry Orchard conveys a note of depression and grief for shattered beauty, not withstanding, it should not be regarded as a tragedy at all. The feelings of sadness which creep into the play are rather linked with the cherry orchard itself and should not be recognized in relation to the sufferings of Gayev and Mme Ranevsky. The sufferings of these particular characters are too trivial to affect the comic structure of the play; the play remains throughout a comedy, as Chekhov intended, and never turns out to be a tragedy. Comedy depends upon the treatment of material, not upon the nature of the material in itself. Referring to this point, Merchant writes:

> Within any situation loosely definable as 'comic' there exist possibilities of profound

newly opened factories" (Fen 9). This Russian disenchantment and cynicism have, according to Andrews, their recognizable counterparts in the Ireland of the 1970s and 1980s, where the enduring quandary and predicament imposed a haunting sense of impasse and never- ending melancholy, a durable feeling of stagnation and frustration. Economically, the North was in a state of recession and collapse as a result of the rapid increase in the unemployment rate. Politically, no progress seemed to be possible and the resulting vacuum was filled by the terrorists. In Ireland as a whole, the ongoing process of modernization was attended by the usual traumas of dislocation and the break- up of traditional values. (Andrews 183)

The affinities between Chekhov and Friel manifest themselves not only in a shared thematic interest, but also -and more prominently- in terms of mood, characterization, and dramatic techniques. Their tragicomic technique represents a violation of the principles of classical drama where,

> there used to be a clear distinction between tragedies and comedies, and tragedies ended painfully, while comedies ended happily. Many plays written by modern writers cannot be described as either tragedies or comedies. They are both or neither. In our ordinary experience, tragic and comic elements of life are not distinguished. A close observation will often reveal a tragedy, where a light superficial study will only give us a comedy. Again, the artificial distinction between the hero and the

change or suffering. What Friel hauntingly conveys is "the pathos of exile and the delusion of ownership" (1). Friel himself has expressed great approbation and respect for Chekhov. He "certainly has inherited some of Chekhov's spirit" (Weiss 1). Friel's plays are redolent of Chekhov. Dantanus argues that there are various similarities between the plays of these two playwrights particularly as far as mood and atmosphere are concerned (76). Richard York believes that "Friel is a Chekhovian dramatist" in the sense that in both Chekhov and Friel's drama, there is "a dramaturgy of loss, of the wasted opportunity, of confronting inertia" (York 164). Stressing the affinities between the two playwrights York concludes that: "The world of Friel's own imagination is very like that of the Russian writer in many respects. His provincial Ireland resembles the provincial Russia's "mood of the nineteenth century as it appears in Chekhov, with a disturbing closeness" (164).

Elmer Andrews, in his book entitled The Art of Brian Friel, highlights the affinities between Chekhov and Friel. He argues that it is possible to detect parallels in the social conditions within which the two dramatists wrote their masterpieces. The mood of 'disappointment and depression', which was dominant in the Russia of 1880-1900, has its recognizable counterpart in the Ireland of the 1970s and 1980s. (182-3) In her Introduction to the Penguin Edition of Chekhov's Plays, Elisaveta Fen writes about the mood of disappointment and frustration in the Russia of 1880-1900, stating that it was: "the result of the failure of Alexander II' s reforms to make a deep enough impression in the great, inert mass of the Russian population and its officialdom. Besides, these reforms were made largely sterile by the reformer's successor" (8, 9). From the political point of view, Russia was "undergoing a process of partial proletariatization as her impoverished peasants were being driven off the land into

THE TRAGICOMIC ELEMENT IN CHEKHOV'S THE CHERRY ORCHARD AND FRIEL'S PHILADELPHIA, HERE I COME!

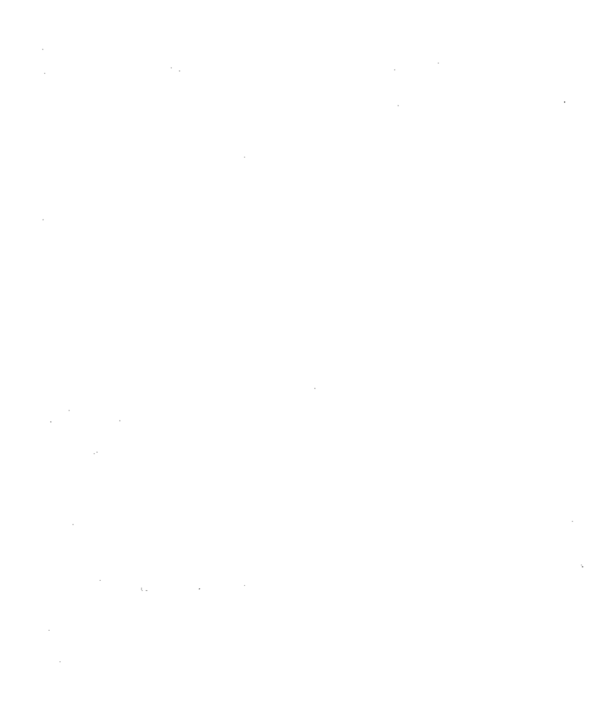
BY Dr. Wafaa Abdel-Kader Mustafa Hussein (*)

Critics have often compared Friel to Chekhov and many of them have seen Chekhovian overtones in Friel's drama. Paul Taylor writes:

> (Friel) is a man who certainly knows his Chekhov. He has translated several of the plays, adapted some of the short stories, and even granted a couple of the Russian writer's characters theatrical after- life in a sequel. But the Chekhovian echoes are sometimes too blatant in this latest piece [Philadelphia, Here I Come!], and the material feels, on occasion as if it is being forced into preordained patterns. (1)

Occasionally the Chekhovian echoes are, as Michael Billington observes, "over insistent: work as a source of therapy and elimination of dead wood as a symbol of historical transition, for example." But what Friel has absorbed from Chekhov's drama in general, and The Cherry Orchard in particular, is a passion for both the victim and the agent of

(*) Lecturer at the Department of English Language Faculty of Education, Suez Canal University



القوة المائلة للقمح

دراسة لرواية فرانك نوريس "الأخطبوط"

د. تامر محمود لقمان (*)

في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حدثت تغيرات كثيرة ومهمة في المجتمع الأمريكي، من أبرزها الاهتمام بالصناعة وزيادة رأس المال بجميع الوسائل المشروعة وغير المشروعة. وتزعزعت كل المبادئ والقيم الأخلاقية أمام الجشع والرغبة الجامحة للثراء السريع. ولقد خلق هذا الجو فجوة شاسعة بين الطبقة العالية الرأسمالية والطبقة الكادحة العاملة التي تخضع للقمع والاستغلال بلا حول ولا قوة. وهذا الاستغلال لم يقتصر فقط على الصناعة، بل امتد إلى الزراعة والمزارعين، خاصة زراعة القمح الوفيرة، التي تجلب الخير الكثير.

وهذه الدراسة تتناول رواية فرانك نوريس "الأخطبوط" الذي يرمز إلى شبكة السكة الحديد المتفرعة في القرى والمزارع، التي تقتحم هذا العالم الهادئ البرئي، وتسيطر على المحصول لنقله إلى جميع المناطق بدون مراعاة للفلاح الكادح الذي ينتج هذا القمح، ويفتخر بعمله ومحصوله.

ويركز نوريس على الاستغلال والطمع، ولكنه أيضًا يُظهر الدفاع المستميت لأصحاب الأرض، وكيف يستطيع القمح أن يمدهم بالشجاعة والرفض والثورة؛ حتى يعبروا عن تمردهم وتسمكهم بحقوقهم رغم القهر والاستبداد، والقمح هنا يمثل قوة قاهرة تعزز وتشجع؛ حتى يظهر في نهاية الرواية رئيس السكة الحديد وهو جثة هامدة تحت أكوام المحصول الذي يقع فوقه عند النقل. ويؤكد نوريس أن القوة زائلة والأفراد يتغيرون، ولكن يبقى القمح ينمو بقوة ودفعة ربانية؛ حتى يجد المزارعون الحق والخير. وهذه النبرة المتفائلة في الختام تدعو إلى المطالبة بالعدل والحرية.

(*) مدرس اللغة الإنجليزية، في المعهد العالي للغات، شيراتون – مصر الجديدة.

Joan Didion : The Octopus. The New York Review of Books, V.40 n17 (Oct 21, 1993).

Reuben Y, Ellis. "A little turn through the country" Journal of American Culture, 17. n3 (Fall 1994).

Robert A. Emergy. Railroad Rates in The Octopus, Journal of Transportation, Law, Logistics and Policy. 64.n3 (Spring 1997).

Zachary Pascal. "The Octopus Technology Review" Cambridge Mass, 102.6. (Nov. 1999.)

Montgomery, David. Workers' Control in America: Studies in the History, Technology and Labour Struggles. Cambridge: Mass Cambridge Press, 1979.

Morhead, Albert H. 100 Great American Noels, New York : Signet Books, 1966.

Pattee, Fred Lewis A History of American Literature since 1870, New York : Appleton Century, 1915.

Sinclair, Upton. The Autobiography of Upton Sinclair. New York : Harcourt, Brace,. 1962.

------------------. The New Republic, New York : Harcourt, Brace. 1959.

Spiller, Robert, E. The Cycle of American Literature. New York : Macmillan Comp., 1964.

Thorp, Willard. American Writing in the Twentieth Century, Harvard: Harvard Univ. Press, 1963.

Wager, Willis. American Literature. London: Univ. of London Press, 1972.

Wagenknecht, Edward. Cavalcade of the American Novel. New York : Rinehart and Winston, 1963.

* * * *

C. Johanningsmeter "Frank Norris Current Reviews of Academic Libraries 43.9. (May 2003).

Works Cited

Norris, Frank. The Octopus, Bantam: Doubleday, 1958.

Norris, Frank. The Responsibilities of the Novelist: And Other Literary Essays, New York : Doubleday Page, 1903.

Beach, Joseph Warren. American Fiction 1920-1940, New York : The Macmillan, 1941.

Becker, George J. Realism in Modern Literature. New York: Fredrick Unger, 1980.

Berkley, James. The Literature of America. New York : L.W. Signer. 1969.

Blair, Walter. American Literature a Brief History, Illinois: Scott, Foreman, 1974.

Cunliffe, Marcus. The Literature of the U.S. Middlesex: Penguin, 1963.

Day, Martin S. History of American Literature from the Beginning to 1910, New Jersey: Prentice Hall, 1967.

Day, Martin S. Harvests of Change American Literature, 1865-1914, New Jersey: Prentice Hall, 1969.

Doren, Carl Van. The American Novel, 1489-1939, New York : Macmillan, 1963.

Egbert, D.D. Socialism and American Art, Princeton University : Princeton Press, 1969.

to give place to the succeeding crop." (The Octopus, 426.) Even Vanamee the simple shepherd who always addressed the spirit of his deceased beloved, found solace in cherishing and caring for her young daughter, he realized that life proceeded and there was no death.

The whole drama was over, the fight ended, the Railroad remained, all the complications, death, starvation and misery were a consequence of the theory of supply and demand. Norris kept the Wheat as the only great power, since men, life and death were mere steps in the natural cycle but the Wheat prevailed throughout with the Force to grow and to thrive, inevitably, regardless of all circumstances. Norris concludes this epic with the following tribute.

> But the Wheat remained. Untouched, unassailable undefiled, that mighty world-force, that nourisher of nations, drapped in Nirvanic calm, indifferent to the human swarm, gigantic, resistless, moved onward in its appointed grooves ... Falseness dies; injustice and oppression ... fade and vanish .. Greed, cruelty selfishness and inhumanity are short-lived; the individual suffers, but the race goes on. (The Octopus, 438).

life in a spirit of competition and war. He used to lament the absence of the truly national American novelist, and so his main purpose in the wheat trilogy was to create something original dealing with real facts of American life and problems, rather than a mere imitation of the European traditions and standards.

At the very beginning the reader noticed that Presley was a close observer of all events and that he was a romantic figure, a poet. By the end of the novel he became completely convinced of the whole experience and decided to write an epic of what he had gone through ... a great poem of the West. He was disappointed by the Slough battle where things reached a sordid end. Yet, this gave him a chance to delve into the injustice of the age, and the facts of life, as well as an ardent urge to express the crude truth.

After the ditch battle he became so emotionally involved that he tried to kill Behrman by throwing a bomb at him. With the concluding pages Presley's insight and sincere quest for the epic became clear. The farmers have failed while ironically Behrman met a melodramatic death as the piles of white grain (wheat) poured over him and buried him, while they were being hauled to market. This was the revenge of the crop or rather the farmers. The wheat saved them from such a tyrant. Behrman died at the moment of his sheer success as he himself had gloated "I am at last installed in the place I had so long, so entirely coveted ... chief of a principality, the Master of the Wheat" (The Octopus, 413). Norris ended this man's life through the surge of the wheat as he refused to negate all hopes; but allowed a ray of light as he made a tribute to the only omnipotent power Wheat.

The only thing which remained was Force "The Force that made the wheat grow, Force that garnered it from the soil

The sense of liberty which had been imposed turned into a glaring farce. There were no legislations, no ballot box, even the courts were owned by these rich business men. They had their say in all aspects of society, finance, trade, law and even politics. Everything depended on blackmail, corruption, bribery and dishonesty. Norris echoed the sharp cry of the trodden farmers, as they express their disappointment in all the former beliefs :-

> And this is America ... We talk of liberty .. Oh, the farce of it, oh, the folly of it! We tell ourselves and teach our children that we have achieved liberty ... we conceive of liberty in the statues we raise to her as a beautiful women, crowned, victorious in bright armour and white robes... liberty is not a crowned goddess ... liberty is the Man in the Street. (The Octopus, 369)

One of the obvious paradoxes of the absence of justice and liberty happened near the end of the novel when a poor farmer's widow roamed the San Francisco streets with her little daughter cold and starving till death; while in the same city the railroad associates enjoy a luxurious dinner party, full of wealth and delicacies. Throughout the novel Norris managed to imply a certain dignity and greatness to his characters. Magnus Derrick and his followers suffered endlessly and faced constant disappointments; yet they never ceased to struggle against the iron grips of the octopus. They managed to attain a certain degree of heroism and individuality. "Norris as a novelist suggests, it is only through the epic greatness of the characters who are placed in conflict ... that the power of immutabiality can be recognized." (Maritn, 13). According to Norris the Epic of the Wheat was the big American novel which dealt with the modern business

optimism, even if it was transient till the business transactions took place. Nothing could hamper the natural growth of this omnipotent power. Norris explains :

> What were these heated tiny squabbles, this feverish small bustle of mankind, this human insect, to the great majestic silent ocean of the Wheat itself ... Men ... died and were forgotten, while the Wheat wrapped in Nirvanic clam, grew steadily under the night alone with the stars and with God. (The Octopus, 299)

Together with the optimistic growth and the radiant victory of the Wheat we have also the romantic redemption of Annixter the rancher, after he falls in love with the young girl Hilma. He decided to be kind and sympathetic toward others and to get rid of his past selfishness. "I was a machine before and if another man, or woman, or child got in my way, I rode em down... when I really loved her ... I kind of loved everybody." (The Octopus, 312). This alteration of Annixter was one of the romantic touches which Norris could not discard. It proved that men were capable of tenderness and love and had an inherent power, which may eventually rise to the level of a violent, turbulent sea.

This serene tone does not last long as the novel reached its climax with the tragedy of the irrigation ditch where five men were shot by S. Berman's associates and others met their death in the pit. The murder and misery of these ordinary, simple toiling people aroused all the agony and wrath. The Railroad prevailed, while liberty was crushed; yet in the background Norris harped on the adamant redeeming power of The Wheat.

He wished for a strong rejection, an upheaval instead of the languid indifference to the insatiable huge monster "whose entrails gorged with the life blood that it sucked from an entire commonwealth.. its ever-hungry maw glutted with the harvests." (The Octopus, 214)

Norris chose to emphasize the deep love of the golden wheat and its being essential to all parties. He also reflected the seeds of socialism which should encourage the farmers to take drastic steps and to fight back demanding their rightful due.. One of his minor characters Cedarquist a manufacturer and shipbuilder states his deep repulsion :-

> Every State has its own grievance. If it is not a railroad trust, it is a sugar trust or an oil trust or an industrial trust, that exploits the People because the People allow it. The indifference of the People is the opportunity of the despot. (The Octopus, 202).

Capitalism had widespread its abuses all over the states. Once the people possess the courage to shout No, then no tyrant can survive or prosper for ever. The day will come when a brave man will dare hit back and refuse in a fearless manner, he "will talk to them with a torch in one hand and a stick of dynamite in the other" [The Octopus, 236] The mere idea of resistance gained power and increased with the growth of the lovely golden and green crop the Wheat. The earth bloomed as the plant germinated and burst upward, the land was no longer barren and brown; on the contrary it was a sight to soothe sore eyes. The strength of the farmers emanated from the fulfilment of the dream of harvesting the rich bountiful ground. The sight of the flourishing fields filled them with a bright feeling of

> glare far in advance.... Filling the night with the terrific clamour of its iron hoofs (The Octopus, 31)

The farmers tried to argue with the representative of the Railroad, S. Behrman, and reach a compromise which would allow them a fair investment, but to no avail. It was a matter of an oppressive victimizer and an easy victim. "It was a flock of vultures descending upon a common prey." (The Octopus, 37). The farmers were under a severe authority, the whole business was a farce, the simple people even the ranchers' wives were appalled by the train that roared at night straight into their hearts. It was with a heart of steel crushing and stampeding human endeavours; a huge terrible machine of wheels and cogs. There were many signs of anger, wrath and hatred of the machine and its men, even children spat at them due to their wickedness and greed. Norris sympathized with the farmers who had no choice against the avaricious capitalists. The Railroad was terrible, flagrant and intolerable an implacable iron monster "the sense of outrage and oppression lashed them to their feet, their mouths wide with curses, their fists clenched tight, their throats hoarse with shouting." [The Octopus p.182]. The most influential rancher Magnus and his committee found themselves involved in this mad race of raising funds and making loathsome deals. He felt ashamed and kept to his house, blinded, dizzied, and caught in the evil current events. "He was hopelessly caught in the mesh. Wrong seemed indissolubly knitted into the texture of Right – the dilemma of becoming rich." (The Octopus pp.198-199)

The relationship between the ranchers and the Railroad league were never stable and were often strained, as the farmers were forced to accept devastating terms or else starve and suffer great losses. Since Presley was the observer or rather the principal narrator he was aware of all the reactions.

One of the merits of the novel is the clear juxtaposition between the beauty and fertility of the land; and the harshness of the steel iron railroad. The admiration of the soil echoes the love of any farmer of his crops and well-earned products. The land seemed tired and exhausted after delivering its fruits. Norris gave an admirable description of the earth after harvest comparing it to a women after the throes and pangs of child-birth.

> ..a faint breath of wind.... Seemed to exhale from the land itself, a prolonged sigh as of deep fatigue. It was the season after the harvest, the great earth, the mother, after its period of reproduction, its pains of labour delivered of the fruit of its loins, slept the sleep of exhaustion... the colossus benignant the nourisher of nations, the feeder of an entire world. (The Octopus, 30).

The loading and marketing of the wheat was essential to the ranchers, who had to yield to the Railroad agencies which overpowered them and "were consequently a symbol of the control which economic machinery exercises over the elements of life ... the drama of agriculture and Trade. "a remark made by Carl Van Doren, The American Novel 1878-1939 p.234. While the land was commended and appraised by its sensitive author; the railroad was portrayed as a ruthless monster. Presley is shocked and horrified by the sudden passing by of the train :

> .. a locomotive, single unattached shot by him with a roar filling the air with the reek of hot oil, vomiting smoke and sparks, its enormous eye, Cyclopean red, throwing a

> the modern technological in the American West, in short with the railroads that are in conflict with the ranchers who surround him. .... Finally it shows the intrusion of the modern world into the supposedly wild West. (Reuben, 17)

Presley had a romantic inclination toward literature and attempted writing poems. He was going on many errands and on the road he laments that the wheat season was not very successful and the dry season had left a thick layer of dust that he sometimes had to dismount his bicycle and walk pushing it in front of him. He reflects on the peaceful past and the hectic present. Presley was very sensitive to beauty and had the ability to achieve utmost happiness; while his sorrow was deeply and poignantly felt. He was in a conflict between his romantic and emotional reactions on the one hand and the dreary conditions that he witnessed on the other hand. "Today, the life was colourless. Romance was dead.... Reality was what he longed for, things he had seen. Yet how to make this compatible with romance." (The Octopus p.4).

The idea of writing an epic of struggle exploitation and protest was clear from the beginning of the novel, even the naïve, mystical sheepherder Vanamee was aware of the conditions around him. "Yes it is there. It is life, the primitive simple, direct life, passionate, tumultuous. Yes, there is an epic there." (The Octopus p.26).

Norris insisted in most of his essays concerning the trilogy that this epic of wheat was the last great epic event on a national basis. He desired to be the national American novelist creating a Great Heroic Novel, where the business man dealt with the wheat crop as a warrior attacking and controlling a miserable rancher.

The story has a variety of social and economic implications as well as subplots of love relationships that furnish the romantic urge of Norris such as the love between Annixter the proprietor of the Queen Sabe Rancho and Hilma Tree a young dairy girl on his ranch. She managed to help him out emotionally and to make him reach redemption. Another romantic tendency which may reveal a mystical communion is the tale of Vanamee, the simple sheep herder who has a strange union with the spirit of his dead beloved and refuses to forget her all through the novel. Norris gave a variety of problems and all within the setting of ranches and farmers. Zachary, G. Pascal in an article on The Octopus commented that

> Frank Norris came up with that image to refer to big business.... It is a classic in both literature and economics. .... Norris ... brings to life the individuals of the valley .... The minutial of a meeting in which farmers and ranchers plot .... To fight the railroad. (Pascal, 102).

The first chapter of the novel starts with a description of Presley, one of the main characters. He was not completely or directly involved in the struggle; but he was used as an onlooker of what was happening, and the boiling turmoil between the farmers and the railroad. Being the protogé of the most important wheat rancher Magnus Derrick, he had the chance to be a first hand witness of current events and by the end of the novel he expressed his ultimate conviction of the power of the golden grain, wheat. Reuben Ellis remarks :

> The bicycle ride Presley takes in the first chapter of The Octopus helps to establish his character.... It identifies Presley with

The novel evinced a true realistic problem, where one vast symbol hovered all through – the horrid octopus. As Marcus Cunliffe explained Norris believed that "true romance lay in realism" and he did not play with words (Cunliffe, 208). The novel concentrates on the struggle between the California wheat farmers and the Pacific and Southwestern Railroad organization; this main idea engulfs two thirds of the book. Edward Wagenknecht referred to the importance of the wheat epic saying :-

> When the collected edition of Frank Norris's works was published, the publishers stamped the spine of the books with a sheaf of golden wheat. What this amounts to practically is a declaration that The Octopus is his greatest book. (Wagenknecht, 220)

The Octopus's sub-title is "The Story of California", it depended on real facts and events which took place in the region of San Joaquin, Valley of California. The Pacific and the Southwestern Railroad which represented the main crisis had encouraged farmers to produce and tend their wheat crop by offering certain fake privileges. The ranchers and small farmers were devasted when their honest cultivation was confronted with a daring violation of any previous terms or contracts; they fell under the cruel system of exploitation. They tried to resist and protest through any means even unlawful routes and illegal attempts; but they faced a violent enemy till the climax occurs at the battle of Mussel Slough 1880 where several were killed. The farmers who desired to market their wheat and avoid losses had to surrender sometimes to the unjust railroad conditions.

Norris's life covered a very short span as he died in 1902 at the age of thirty two. Although his career was short lived, it proved his talent at depicting all the minute details and the brutal aspects of American business life. Norris was addicted to his regional area California and as Carl Van Doren stated "he set himself to find the basic elements in human nature and to present them with unhesitating accuracy." (Doren, 236)

Norris belonged to a well off family or what he called a gentility and maybe this created a sense of guilt after witnessing the sordid conditions. This also led him to adopt naturalism as an apt style of revolt and rejection. He compared the struggle for mere existence and a share in human equality to the competitions or battles of chivalry in the Middle Ages. Even his naturalism passed through the historical romanticism of Spencer and previous authors who believed that the universal system however vicious moved toward a final ray of hope where good should prevail.

His masterpiece is the epic trilogy Wheat which he died before completion. He wrote The Octopus in 1901 and The Pit which was published post-humously in 1903, and the third part The Wolf was not even written. The Octopus paved the way for a realistic development of the epic form. It dealt with the war between the farmers of the wheat ranches and the Railroad administration, or the Railroad Trust. The wheat growers needed a market or a link between them and the cities, and this iron monster was the only means which they had to succumb to. The word octopus symbolizes the branch rails of the cargo train which strangle the poor farmer and exploit his need and helplessness. Since Norris had an early experience as a journalist he could provide a stirring, dynamic and picturesque style dealing with a certain era of American capitalism and business associations.

passionately to Nature, but now the beautiful scenery unmarred by civilization was replaced by an inhuman ruthless machine.

One of the main novelists of this crucials tage of American alteration was Frank Norris (1870-1902) whose works tended toward naturalism and who was influenced by Emile Zola, in his depiction of the realities of life. He dedicated himself to study and analyse the basic elements in human nature, and he aimed at honesty, accuracy and a frank clear outlook. His main concern was with the helplessness of man against indifferent, greedy and violent forces. His famous work the Wheat epic left a great impact on the reading public. It was supposed to be a trilogy but he died before writing the third book. The second one The Pit was published posthumously. This study will aim at analysing the first book of this trilogy The Octopus 1901.

Norris was born in Chicago of a well to do family, later on he moved to San Francisco in 1884. As a child he was interested in art and painting and his parents sent him to Paris to study art from 1887 to 1889; but he changed his route and turned to literary writing and enrolled at the Unviersity of California. With the divorce of his parents, he left with his mother to Massachusetts, where he joined the Harvard Unviersity for a short period. He returned to the Unviersity of California from 1890 to 1894. In 1895 he became a journalist, or rather a war correspondent in South Africa; but he fell into problems and was expelled after having connections with the hostile party. He always expressed the blunt truth, and this was clear when he covered a certain period of the Spanish American war. In his essays Responsibilities of a Novelist 1903, which was published posthumously he asserted that a novelist must tell the truth and never deceive the readers.

work Little Women was now endangered by various problems leading to the breakup of noble relations and strong ties, especially as certain farmers abandoned their villages and overcrowded the cities living in unsanitary slums under miserable conditions, neglecting the crop-offering land. Those who remained on their ranches could not escape the high waves of capitalism which devoured all their products, and forced them to accept the humiliating terms of business. Man felt lost under the strong urge for profit in a violent, aggressive world teeming with fear, struggle and panic Jay Martin comments on this situation:

> To compensate for years of frustration and loss; men hurried to exploit (and exhaust) the natural and human resources of the country. Sensitive contemporary observers remarked the feverish almost compulsive intensity of business activity (Martin, 3)

These conditions had to be reflected clearly and crudely in a realistic daring literature which revealed the dignity of the exploited, and the vice of the exploiting capitalist. Upton Sinclair one of the important novelists of this period insisted in *his Autobiography that "literature was a weapon in the class* struggle .... of the master class to hold its servants down, *and of the working class to break its bonds" p.91.*

The most suitable trend of this era was the realistic approach which often led to the naturalistic attitude that treated every slice of life and analysed it like a scientist with proofs *and illustrations. James Berkley explains that : "Writers of the* naturalistic school wanted a literature that sought the factual, *the honest, the authentic in human life....."* (Berkley, 230). American literature had participated with other literatures in *previous movements such as romanticism which turned*

"the haves" and the "have nots", the masters and the slaves. Those who accumulated wealth and status were cruelly controlling the weak and helpless; whose hard toil and sweat were exploited inhumanly. The capitalists were heedless of what was considered the democracy of pain or in other words "the cruelties and injustices of exploitation" (Sinclair, 71).

In 1873 there was "The Farmer's Declaration of Independence" which called upon the government to end the "tyranny of monopoly." (Spiller, 208). The sole concern was with business and its influence on all other aspects of life. Instead of the dream world of wealth and prosperity the American toilers faced a dreary harsh existence, exploited to the utmost degree by the avaricious capitalists. This was clear in both the agricultural and industrial fields, as Merle Curti remarked:

> Millions of Americans were thrown out of employment, or living on precarious or inadequate wages have felt embittered with a lot, in which neither economy nor industry, nor a cheerful willingness to work hard, can bring an alleviation. (Curti, 617)

On the agricultural level farmers were able to form certain societies; but with the quick development of railroads, and the high prices allotted to arable lands, this was no longer valid or useful. Meanwhile workers in several industries used to establish certain unions in an attempt to guarantee a level of security, or even a kind of repose from the widespread confusion and frustration prevalent all through.

The picture of the happy American family which appeared in early works as for example Louisa May Alcott's

The Colossal Power of the Wheat : A Study of Frank Norris's The Octopus

By

Tamer Mahmoud Lokman (Ph.D.)

> Presley and Vanamee, the two dissociated participants in the events come to realize that it is the vast indifferent fields of growing wheat that are uppermost and imperishable while men are but motes in the sunshine. (Day, 259)

The American society during the late nineteenth century and the early twentieth century witnessed a massive movement of social and economic changes. This era evinced a number of trends and alterations. A belief arose that the collaboration of interests in industry and trade resulted in high wages, an excess of products and great profits. The piercing call for wealth violated any economic theory, and attacked strongly established institutions. The well organized world view was replaced by an emptiness and a sense of frustration, which shattered moral and conventional values. This created a need for a real honest picture of social conditions, as well as a protest and rejection, a dire necessity for unity in adversity.

The glaring scene was of an era dominated by materialism, acquisitiveness and ruthless vigorous capitalist greeds and desires. There existed a vast gap between social classes; and without gradation the community was divided into



القصة بين همنجواى ومحفوظ
قراءة بنيوية "للرجل العجوز والبحر" و "يوم قتل الزعيم"

د. يحيى كامل السيد (*)

يهدف البحث إلى فك شفرة المعانى قصتي "الرجل العجوز والبحر"، و"يوم قتل الزعيم"، من خلال تطابق المتضادات الثنائية، كما يقارن الشخصيات الرئيسية، حيث يجسد كل من سنتياجو ومحتشمى اغتراب الإنسان وخوفه من الموت. وتتقاطع تضادات الإنسان/الزمن مع الشباب/الهرم؛ لتفرز نوعاً من الصراع تارة، ونوعاً من علاقة المعلم/ التلميذ تارة أخرى.

إن تضاد الأخوة/قتل الإخوة فى قصة همنجواى يتوازى مع تضاد الحياة/الموت فى قصة محفوظ. وتتصارع تضادات أخرى مثل الغنى/الفقر، الإيمان/النفاق، الايثارية/الأنانية، الغرابة/التقليدية، واليأس/القنوط؛ لتعزز التضاد الأساسى المتمثل في الإنسان مقابل الزمن. إن التضاد الثنائي يعطى أبعاداً إضافية، حيث يحاول سنتياجو ومحتشمى أن يؤكدا تمسكهما بالدين وهما منافقان.

جاء بناء قصة همنجواى وصفاً زمنيًا للأحداث، بينما وظف قصة محفوظ المناجاة للإعلان عن موت اللغة والاتصال فى ذلك العصر. أيضًا تعد قصة همنجواى ملحمة تجسد كفاح الإنسان ضد الزمن والطبيعة، أما قصة محفوظ فمرثاة تنعى موت المصريين رمزياً، كما تستخدم القصتان أسلوب الاسترجاع. بينما قصة همنجواى عزف منفرد، فإن قصة محفوظ صرخة كرب تعزفها جوقة.

ولأخيرا، فإنه توجد نقاط تشابه واختلاف بين كل من همنجواى ومحفوظ. كلاهما يستخدم التشبيهات والتعبيرات التجريدية، كما يعمل الكاتبان على تعظيم الأثر الشعرى والدرامى، بينما يستخدم سنتياجو شعارات كثيرة يقتبس محتشمى العديد من الآيات القرآنية. كلاً من همنجواى ومحفوظ لديه موهبة خارقة فى الوصف، حيث يعطيان أدق التفاصيل لأى مشهد يصفانه. وهكذا فكلاهما يعتبر أستاذ فى فن الرواية ولا عجب من فوزهما بجائزة نوبل للآداب على التوالى.

(*) أستاذ مساعد الأدب الإنجليزي، كلية الآداب - جامعة قناة السويس.

Prizel, Yuri. *"The Critics and the Old Man and the Sea."* Research studies 41 (1973).

Rosenfield, Claire. *"New world, Old Myths".* In twentieth Century interpretations of *"The Old Man and the Sea".*

Seleiha, Nihad. *"The Meaning of Time in Mahfouz's Narrative works",* Al Ahram. October 21st.,1988 (in Arabic).

Stoltzfus, Ben. *"The old Man and the Sea: Alacanian Reading."* In Hemingway: Essays of Reassessment, edited by Frank Scafella. New York: Oxford University Press, 1991.

Sylvester, Bickford. *"Hemingway's Extended Vision: The Old Man and the Sea"* PMLA 81 (March 1966).

Wagner, Linda W. *"The poem of Santiago and Manolin. Modern Fiction"* Studies 19 (1973-74).

Weeks, Robert P. *"Fakery in the old man and the Sea."* College English 24 (December 1962).

Wells, Arvin R. *"A Ritual of Transfiguration: The Old Man and the Sea."* University Review 30 (Winter 1963).

Wittkowski, Wolfgang. *"Crucified in the Ring: Hemingway's the old Man and the Sea".* Hemingway Review 3 (Fall 1983).

Flora, Joseph H. *"Biblical Allusions in the Old Man and the Sea".* Studies in Short Fiction 10 (1973).

Heaton, C. P. *"Style in the Old Man and the Sea."* Style 4 (1970).

Hemingway, Ernest *"The Old Man and the Sea"* Beirut: York Press Printed in Lebanon by Typopress", 2000

Hofling, Dr. Charles K. *"Hemingway's the Old Man and the Sea and the Male Reader".* American Imago 20(Summer 1963).

Hurley, C. Harold. *"Just 'a boy' or 'Already a Man'?: Manolin's age in the Old Man and the Sea".* Hemingway Review 10 (Spring 1991).

Johnston, Kenneth G. *"The star in Hemingway's the Old Man and the Sea."* American Literature 42 (1970).

Mahfouz, Naguib *"The Day the Leader Was Killed (translated by Malak Hashem)".* The American University in Cairo press, 2001.

Mansell, Darrel. "*When did Ernest Hemingway write the Old Man and the Sea*"? In Fitzgerald/ Hemingway Annual 1975.

Monteiro, George. *"Santiago, DiMaggio, and Hemingway: The Aging Professionals of the Old Man and the Sea".* In Fitzgerald/ Hemirgway Annual 1975.

Hemingway Annual 1976.

Bressler, Charles. *"Literary criticism. An Introduction to Theory and Practice"*. Third Edition. New Jersey: Prentice Hall, 2002.

Burhans, Clinton, S. Jr. *"The old Man and the Sea: Hemingway's Tragic Vision of Man"*. American Literature 31 (January 1960).

Bryne, Janice F. *"New Acquisitions Shed Light on The Old Man and the Sea Sources."* Hemingway Review 10 (Spring 1991).

Cooperman, Stanley. *"Hemingway and Old Age: Santiago as Priest of Time"*. College English 27 (December 1967).

EL- Enany, Rasheed. *"Naguib Mahfouz: The Pursuit of Meaning"*. London and New York: Routledge, 1993.

Eliot, T. S. *"The Waste Land and other poems"* London: Faber and Faber 3 Queen Square, 1975.

Enani, Mohamed. *"Naguib Mahfouz and the language of Modern Novel"*, Al Ahram, October 28th, 1988.

——————, ed. *"Naguib Mahfouz Nobel 1988, Egyptian Perspectives"*: A Collection of Critical Essays. General Egyptian Book Organization, 1989.

him good luck. At the close of the story, Manolin brings his master coffee and food as well as ointment for his injured hands. While Manolin has the spirit of initiative, Elwan does not have the least of it, being unable to search for an extra work to improve his income and, instead, sitting most of his time with his grandfather waiting for a miracle to solve his problems. Whereas Manolin's love for Santiago is that of a disciple for a teacher from whom he acquires the arts of fishing, Elwan ends up blaspheming his grandfather's wisdom, which proves futile in a materialistic world.

There are points of similarity and others of difference in style between Hemingway and Mahfouz. Both use similes and abstractions, which sometimes heighten the poetic nature of the two novellas and oftentimes instruct the reader how he should feel and think by arousing his pathos and sentiment. Both authors enhance the poetic effect and dramatic effect of sentences with rhythms and visual images. While Hemingway's rhythm is steady, Mahfouz's is accelerated because of reliance on dramatic scenes and his attempt to create a fragmentary dizzying effect on the reader. Whereas the former uses many slogans, Mahfouz quotes a lot of verses from Koran as well as sayings from Hadith. Both Hemingway and Mahfouz have the powerful talent of description, giving the minutest details of any scene they describe. On the whole, both novelists are masters of the art of fiction, and no wonder they won the Nobel prize respectively.

Bibliography

Baskett, Sam S. *"Toward a 'Fifth Dimension' in the old Man and the Sea".* Centennial Review 19 (Summer 1975).

———————— *"The great Santiago: Opium, Vocation, and Dream in the old Man and the Sea."* In Fitzgerald/

members of his family. Santiago is more pragmatic and persistent than Mohtashimi, with the former insisting on his being a strange and productive man by going too far in the sea, and the latter spending most of his time sitting in his small room. While Santiago challenges the dangers of the sea, struggling for a living, Mohtashimi whiles away time listening to songs and seeing films and serials, being satisfied with his low pension. Both prefer to erase the memories of their wives, with Mohtashimi being more afraid of death than Santiago. Whereas Mohtashimi escapes death in food, songs and prayer, Santiago rarely cares about death and eats only to survive and be strong enough to go on fishing. Both Santiago and Mohtashimi are teachers to Manolin and Elwan respectively, but while Manolin fathers Santiago, Elwan is mothered by Randa. While Santiago is an active participant in events raising the slogan and flag of challenge and endurance, Mohtashimi is a passive commentator on events, reciting verses from the Koran. Santiago's God is the sea and can be charged with hypocrisy and double standards, and Mohtashimi is vacillating between faith and hypocrisy. Santiago is a wonderful egotist but Mohtashimi is a helpless altruist, with the former being actually strange and the latter common. Both are reminiscent of Willy Loman in Miller's the *Death of a Salesman*, Santiago be cause of his excessive self-importance and Mohtashimi because he has sold out and is no longer able to give. Like Loman, they are now a dime a dozen, at least in the eyes of others.

Manolin is more effective and productive than Elwan. While the former fathers the old fisherman, the latter has nothing to give to his aged grandfather, spending his time lamenting the past and cursing the present. On the morning of Santiago's expedition, Manolin arranges for the former's breakfast, and gets him the bait of albacores and sardines. He helps the old man launch his skiff and sees him off, wishing

characters, as it is characterized by poverty, corruption, weakness, greed, and the absence of the spirit of initiative.

While the structure of Hemingway's novella is a chronological account of events, Mahfouz's novella employs the interior monologue as a narrative form to declare the death of language and communication at an age at which everybody minds his own business, and people have their eyes fixed on their feet. Hemingway's fishing tale is the foundation stone of the structure of his novella, supported by frame and flashback memories. Santiago's three-day ordeal, which is suspenseful, acquires social significance when framed by his conversations with his boy, Manolin, at the beginning and end of the story. Both of the two novellas have flashbacks to highlight the characters' yearning for the past and their attempt to escape the present. The structure of Mahfouz's novella is basically based on the fragmentary and dizzying effect of rapid and even rabid alternation of monologues. Whereas Hemingway's novella is an epic celebrating man's struggle against time as well as the forces of nature, Mahfouz's is an elegy lamenting the symbolic death of all the Egyptians as well as their everlasting suffering. While Hemingway's novella is a wonderful solo played by Santiago, Mahfouz's is a cry of woe and claustrophobia, by a chorus, reaching a crescendo in the death of Sadat. Both novellas are pervaded by poverty, death, killing, despair, but they end on a note of hope, both are cathartic arousing pity for the fate of man at the modern age and fear from the effect of time on him.

Both Santiago and Mohtashimi have the difficulty of communicating with the *"other"* because of old age. They are imprisoned within their own cells because their best days are now behind them. The former is ridiculed by younger fishermen because of his failure to catch fish, and the latter has lost his role in life and is now almost ignored by the busy

today. Thus, as usual in Mahfouz, the novella ends with a note of hope rather than despair:

> *Vague hopes hovered overhead, hopes of unknown possibilities, hopes that the prevailing lethargy and routine would, at last, be shattered, and that one could start soaring toward limitless horizons. Tomorrow cannot be worse than to day. Even chaos is better than despair, and battling with phantoms is better than fear. (P. 97).*

Endurance and patience give birth to hope, which the Egyptians badly need to survive. Mohtashimi himself derives hope from the passage of time as well as death.

(III)

The primary signifying system in the two novellas is concretized mainly through man/time binary opposition and its variations. The structural approach stresses structure and form rather than content. Yet, in the two novellas the binary oppositions are also employed to interpret and elucidate the latent meaning and significance in both of them. In general, how the texts mean is much more important than what they mean. The binary oppositions of man/time, past/present, youth/age, teacher/disciple are supported by those of fraternity/fratricide, life/death, riches/poverty, belief/hypocrisy, endurance and patience versus despair. Man's struggle against time is everlasting, articulating the predicament of the former as his life inevitably ends in death. Yet, death is a double- edged weapon, meaning regeneration and rebirth. It wounds and heals, with killing of an individual meaning life to a whole nation. If death is tragic on the individual level it is healing on the collective one. Most of the characters in the two novellas are nostalgic for the past, which is associated with youth, content, health, productivity, and creativity. The present is bitter and hellish to almost all

(P. 9). The old trees and the River Nile are the only things left to the Egyptians who live under the triangle of poverty, ignorance and disease. Both Elwan and Randa have come to a standstill, with their failure to have enough money to have an apartment and marry being the core of their tragedy. Only endurance and patience are left to them. This is a moment in which despair outweighs endurance, highlighting the predicament of a whole generation and underscoring the failure of society institutions to solve the problems of youth. After the breaking of her engagement with Elwan, Randa badly needs patience and endurance. Yet, she is haunted by despair and fear of spinsterhood. She has to get accustomed to a *"love in which there is no trace of Elwan, one which I will have to patiently endure until I die. I was suddenly struck by the bitter sense that I was growing old, haunted by bleak visions of spinsterhood" (P. 45)*. Mohtshimi testifies to Elwan's capacity for endurance: *"you are faced with challenges fit to create heroes, not a lost generation"* and all the latter can do now *"is struggle with his pain and wounds," (P. 50)*, with his grandfather praying for him. Mohtashimi is invaded by despair because he has been patient for many years and endured a lot but in vain. Walking about in the flat, he can see *"a saying etched out in black Persian script amid a crescent of mother- of- pearl: "patience is a virtue"*. O God! What patience are we talking about? We have been waiting for thousands of years until patience has turned to vice and hope to infirmity" *(P. 64)*. The tension between patience and despair stresses the difficulty of life to the Egyptians, who spend their life hoping for a better standard of living but in vain. Anyway, it is patience and hope which bring Randa back to Elwan, after being divorced from Anwar Allam. Mohtashimi praises patience again: *"Long live patience and let's just keep waiting!" (P. 90)*. Elwan is elated and inflated with hope after the murder of Sadat, thinking that tomorrow will be better than

Norany drop to drink

With throats unslaked, with black lips baked,

We could nor laugh nor wail (Coleridge The Ancient Mariner).

Both Santiago and the Ancient Mariner suffer from physical as well as spiritual thirst. The old fisherman redeems himself through his patience with the Marlin and his professional fight with the sharks, despite the fact that *'you're tired, old man', ... 'you're tired inside'*. (P.95). As for the sharks *"I could not expect to kill them, he thought. I could have in my time. But I have hurt them both badly and neither one can feel very good" (P. 97)* Again he identifies with the fish as both have endured a lot. It is a moment of relaxation after the long struggle with the sharks. The old man is now consoling the fish with these words for what it has endured and undergone, promising to 'fight them [sharks] ... 'I'll fight them until I die'. (P. 98). Endurance and patience generate hope rather than despair. Throughout the action of the novella, Santiago has been hopeful, challenging all the obstacles and difficulties he has come across, and taking the initiative to solve his problems. He never gives way to despair and thus the novella ends with a hopeful note. Manolin insists that *"we will fish together now for I still have much to learn" (P. 106).*

The endurance and patience-versus-despair function differently in Mahfouz's novella. The atmosphere pervading the novella is that of despair rather than hope, as people are struggling for their living as if they were rats, but in vain. In such a stifling and claustrophobic atmosphere, one has to *"endure and be patient, for this is the age of endurance and having to be patient"*. In such strained circumstances, no outlet is left to Elwan but Randa: *"In these days of fire and brutes, no breeze to cool the heart but you, my love. Still one must be grateful to the majestic trees and, above all, to the river Nile"*

man endures". He sweets to prove to the boy that he is *"a strange old man" (P. 53)*. Santiago identifies with lions and DiMaggio to establish an alliance with the extraordinary animals and athletes. He seeks to stimulate and activate endurance, patience, and strength within himself, and to gain recognition and admiration for extraordinary achievements. When thinking of the lions, he says: *"why are the lions the only main thing that is left" (P. 54)*. Comparing and identifying himself with DiMaggio, he goes on: *"...I must have confidence and I must be worthy of the great DiMaggio who does all things perfectly even with the pain of the bone spur in his heel" (P. 55)*. DiMaggio inspires the old fisherman and provides him with vitality, euphoria, patience, strength and confidence. Again, *"to give himself more confidence"*, the old man remembers his 24- hour match of strength against *"the great Negro from Cienfuegos who was the strongest man on the docks"*. He recalls this flashback, in which he defeated his opponent, to enhance his will, endurance and determination to defeat the Marlin. Pain is part of endurance and, to Santiago, *"... pain does not matter to a man" (P. 70) and "God help me endure" (P. 73)*. Contrasting his pain with that of the Marlin, he states: *"I must hold his pain where it is ... Mine does not matter. I can control mine. But his pain could drive him mad." (P. 73)*. The old man's conflict with the Marlin articulates his pride, challenge and endurance: *"Fish: the old man said". "Fish, you are going to have to die anyway. Do you have to kill me too" (P. 77)*. The narrator tells that *"his mouth was too dry to speak but he could not reach for the water now"*. The old fisherman's situation in his conflict with the fish is similar to that of the "Ancient Mariner" in his suffering after shooting the Albatross, especially when both suffer extreme thirst. Describing his situation, the "Ancient Mariner" says:

Water, water every where,

is living in an empty world whilst I am living in a world peopled by loved ones" (PP. 23- 24). Mohtashimi does his best to convince others as well as himself that he expects and accepts death willingly at any time, asking for God's mercy on him and imploring him to protect him from the pain and suffering of old age. Yet, his attitude is that of a compromise between life and the afterlife, and between faith and hypocrisy. Every now and then, he reminds the reader that *"The day goes by in worship, the recitation of the Koran, food, songs, and films"*
(P. 49).

The two worlds of both novellas are dominated by poverty, bad luck, suffering, dictatorship, absence of a glimmer of hope at the end of the tunnel. In such a gloomy atmosphere, the endurance and patience versus despair binary opposition dominates and alternates in the actions of the two novellas. Endurance and patience are closely related to hope while the sense of defeat and the feeling of helplessness are associated with despair. From the start Santiago tells the reader "I am a strange old man" *(P. 7)* and that he has the power of endurance and determination both physically and mentally: *"I may not be as strong as I think... 'But I know many tricks and I have resolution' (P. 15).* The old fisherman has a hopeful nature and he never gives way to despair, or wastes his time lamenting his bad luck: *"... ...I have no luck any more But who knows? Maybe today. Every day is a new day. It is better to be lucky. But I would rather be exact. Then when luck comes you are ready." (P.23).* In his struggle with the Marlin he never relents and shows patience and endurance: *"Fish"*, he said softly, aloud, *"I'll stay with you until I am dead" (P. 41).* The old fisherman insists on killing the Marlin despite *"his greatness and his glory"*. He seeks to satisfy his ego and assert his now lacerated identity. Thus *"although it is unjust, he thought. But I will show him what a man can do and what a*

enriching and expanding the significance of Mahfouz's novella. From the start, Mohtashimi declares that *"I am interested in the Koran and the Hadith, just as I am interested in the Infitah and in my beans mixed with oil, cumin, and lemon" (P. 7)*. This declaration introduces him as a man for all seasons, enjoying sermonizing all the time. He quotes the prophet as saying: *"ye slave of God, be in this world as a stranger or passer by and reckon yourself among the dead" (P. 8)*. Mohtashimi's habit of quoting Koran and Hadith are actually to prove to himself that he is a pious worshipper. In reality he still maintains earthly desires, enjoying being alone with Umm Ali, the woman who cleans his flat. To him, this is *"a weekly diversion which brings back reminiscences of a bygone dream. Being alone with her disrupts the daily routine"*. The presence of Umm Ali causes piety and hypocrisy to clash, and past and present to come face to face. Actually, Umm Ali arouses his sexual desires and reminds him of his past: *"When she bends forward to unroll the carpet, I imagine that I have gently pinched her. Just a figment of my imagination, for I am completely in control of my self, and she has no qualms whatsoever about me"*. Mohtashimi comes soon to himself and takes refuge in the Koran: *"O God, forgive us should we forget or err" (P. 22)*. He is a man with a past and his present piety is a shelter he escapes into from his past, which is always there. The past can never be escaped or erased. It is always there chasing one wherever he goes. Mohtashimi's past is indelible despite reciting verses from the Koran every now and then to hush that past and convince others that he has become a pious believer. He contrasts himself with Sulayman Mubarak, who is an atheist, to prove that he is a true believer. To conclude the dialogue with a triumphant note for his sake, Mohtashimi recites the verse saying *"Say, truth has come and falsity has vanished. The false was bound to vanish." (P. 23)* and adds that *"My friend*

he lies on the bed and *"pulled the blanket over his shoulders and then over his back and legs and he slept face down on the newspapers with his arms out straight and the palms of his hands up". (P.103).* This is how Hemingway struggles to compare Santiago to the saints as well as the Christ himself. A closer reading of the novella articulates the fact that the old fisherman's sainthood is of a non- Christian order, and that he has nothing to do with the Christ. He is full of earthy ambition, pride and egotism. His use of the words *"God", "Christ"* and *"Mary"* are fundamentally hypocritical, camouflaging his urgent need to reestablish himself again as a professional and exceptional fisherman. His love of birds and animals is fake and an evidence of his hypocrisy. He himself declares that he is not religious in the traditional way and when he says his prayers he does so mechanically: *"I am not religions', he said. But I will say ten Our Fathers and ten Hail Marys and I should catch this fish, and I promise to make a pilgrimage to the Virgin de Cobre if I catch him that is a promise" (P. 52).* Santiago's adherence to the symbols of Christianity is only temporary and temporal, and once he catches the fish he is too tired to say the prayers he has promised. Santiago has recourse to God, Mary, and the Christ only for earthy gains. Religion, to him, is a means to an end, and now after the fish has been caught and mutilated, the old fisherman says: *"I have all those prayers I promised if I caught the fish, he thought. But I am too tired to say them now. I better get the sack and put it over my shoulders" (P. 98).* Santiago's actual God is the sea from which he gets and derives his living, identity and life. There is no point in comparing and juxtaposing Santiago to the Christ, the tension between belief and hypocrisy exposes Santiago as a *"strange"* hypocrite who has gone too far in his hypocrisy and egotism.

The belief/hypocrisy binary opposition equally dominates Mohtashimi's life, with the religious allusions

opposition expands the dimensions of the two novellas, with both Santiago and Mohtashimi trying to assert their adherence to religion while they may be hypocrites at heart. Santiago, who is reminiscent of Saint Francis of Assisi, shows and achieves the Christian virtue of humility. Through his love for the creatures of his world including the warbler, the trunk black turtles, porpoises, the green, haw- bill, loggerhead, the wild ducks passing over head, dolphins, flying fish, lions etc. Again, Santiago's saintliness is articulated through his reaction to the Marlin's three lurches. In the first night, *"the fish made a surge that pulled him down on his face and made a cut below his eye. The blood ran down his cheek a little way." (P. 40).* In the marlin's second lurch, the fish *"pulled the old man down on to the bow and would have pulled him overboard if he had not braced himself and given some line" (P. 44).* The marlin's third lurch causes the rushing line to jerk Santiago's fist into his face, burn his body and right hand, and cut his left hand. Actually, Santiago does not react to the fish hurting him with a curse or resentment. On the contrary, he responds with patience and endurance; the thing which raises him to the rank of saints. Santiago is compared to the Christ and his injured hands conjures up the hands of the crucified Christ. The references to crucifixion juxtapose the old fisherman to Christ. As the former sees the first of the shovel- nose sharks approaching, he cries; *"Ay he said aloud"*. And the narrator tells us *that "there is no translation for this word and perhaps it is just a noise such as a man might make, involuntarily, feeling the nail go through his hands and into the wood." (P. 90).* Then, once back on shore, he shoulders his furled mast and starts to climb to the hill and *"at the top he fell and lay for some time with the mast across his shoulder... he had to sit down five times before he reached his shack" (PP 102- 103).* This description evokes Christ's struggle to carry his cross up the hill Cavalry. Finally, when the old man reaches his shack,

between the swelling of her buttocks and public inflation in general" (P. 55). Elwan fails to marry Randa because of poverty and she, after the breaking up of their engagement, has to marry Anwar Allam, who is a symbol of the corruption resulting from the Infitah. Allam uses his wife as a means of attaining his suspicions goals and ends to become much richer than he is: "*My job is worthless except in the eyes of a young employee. Our real future is in the private sector, in the intelligent gamble which enables a person to move up from one class to another. So spare no efforts in making them feel at home!"*. In the Infitah era, "*God won't forgive you if you don't amass an in credible fortune under these circumstances" (P. 72)* because "*were in a merciless rat race; (P. 73)*. Where as the rich seek to collect a large fortune under the unbridled Infitah, the poor are running after a morsel of bread and can hardly adapt to these unprecedented circumstances. Anwar Allam is a materialist in a materialistic era, characterized by the absence of morality. Randa ends up discovering that she has sold herself cheaply "*I soon experienced an inconsolable sense of disappointment. I had sold myself for nothing... My job here is to be courteous, to entertain, and to offer drinks" (P. 73)*. The tension between Allam's corrupt riches and Randa's poverty result in the latter's divorce, as she can hardly understand or adapt *to "the language of the market" (P. 73)*. The Infitah has "*only spelled out poverty and corruption"*, and with the death of *Sadat "an empire has collapsed. The empire of robbers" (P. 96)*. The riches/ poverty binary opposition dominates the two novellas to highlight man's plight under dictatorial and corrupt regimes, which think of and deal with people as if they were "*a dead corpse"* or herds of animals.

In an age governed by materialism rather than ethics or religion, there is always a conflict between traditional faith and hypocritical manifestations. The belief/hypocrisy binary

apartment and a decent dowry" (P. 25). In the "Infitah" era, the gap between riches and poverty widens, with Egypt becoming a number of states within one state. It is a stage at which the rich became richer and the poor became poorer, with the sight of imported goods being exasperating to the miserable people. Egypt becomes the kingdom of the corrupt, where parasites and smugglers can easily become millionaires and *"open bribes at top voice"*. In this atmosphere, people hear *"stories far better than the A Thousand and one Nights"*. The open-door policy proves to be a fiasco, and matters get worse for the poor, with the question coming to one's mind being, *"when will the famine begin"*. In the absence of democracy, there becomes a yawning gulf between the rich and the poor, and dictatorship prospers and tyranny dominates. Thus *"the people's Assembly was a place for dancing; it has now become a place for singing"*. Economic, social and political corruption prevails unchecked in Egypt during the "Infitah" to widen the gap between the rich and the poor: "Imports with no transfer funds. Different kinds of cheese. New banks. What do eggs cost today? The showering of banknotes on singers and dancers in the nightclubs on the Pyramid svenue simply as a token of appreciation". These are the manifestations characterizing the corrupt rich and the parasites of the Infitah. As for the poor, they are defeated and crushed by both poverty and the Central Security Forces. Poor people's life is governed by bitterness, need and misery *"and the breaking up of the engagement"*. These people can hardly get their primary needs, and they have *"no public lavatory in the entire district" (P. 54)*. Moral decay is an inevitable result of the economic, political and social disintegration. Corruption is an overwhelming force, sweeping the system of values in any society. Economic corruption is escalated by moral degeneration: *"total silence as a woman coming up the street proceeds toward a brothel behind the café. A parallel is drawn*

them. It is Manolin who is now fathering the old miserable fisherman. In Santiago's village there is not enough water supply and the boy, who is now sponsoring the unlucky fisherman, blames himself for forgetting to bring the latter water, soap and a towel, and *"I must get him another shirt and a jacket for the winter and some sort of shoes and another blanket" (P. 13)*. The description of Santiago's domestic life underscores the unprecedented degree of abject poverty and misery governing his life. Actually, were the Cuban society a rich one, it could have given such a miserable fisherman a pension to spare him the trouble of having to fish at such an advanced age. Santiago is a symbol of all the victims of corrupt governments and rotten regimes. He is a summary of all the third- world peoples, undergoing poverty, tyranny, dictatorship, despotism, corruption and military regime. So the riches/ poverty opposition is an undercurrent dominating people's lives and articulating their misery and deprivation.

For almost the same reasons and circumstances, the riches/ poverty binary opposition dominates the action of Mahfouz's novella. All the members of Mohtashimi's and Soloman Mubarak's families suffer from claustrophobia because they live in narrow and filthy flats. From the beginning, the atmosphere characterizing the novella is that of poverty and misery because of Sadat's open-door economic policy, the "Infitah":

"Prices have long since rocketed; everything has gone berserk. On a diet rich in bread, Fawwaz continues to gain weight. Hanna a too, but she is also aging prematurely. At fifty, today, one appears to be sixty" (P. 5).

The absence of riches characterizes the life of Mohtashimi's family, which is a sample of most of the Egyptian families. Elwan's problem, like all the Egyptian youth, is the difficulty, if not the impossibility, of getting *"an*

Anyway, the killing of Sadat in reality is paralleled by that of Anwar Allam in fiction, with death being *"the true dictator"*, and Anwar Allam symbolizing the actual Anwar Al Sadat. Yet, the death of Sadat, from Elwan's point of view, marks a new life and regeneration to Egypt. Thus, the life/death binary opposition incarnates the predicament of man and nation simultaneously, especially if the life of one man means death to a whole nation and the reverse is true.

Actually, the fraternity/fratricide binary opposition, in Hemingway, and that of life/death in Mahfouz can hardly be separated from the economic and financial factors, as best articulated through the riches/ poverty binary opposition. Both Havana and Cairo are *"unreal cities"* impoverished by socialism in the case of the former and socialism and unbridled capitalism in the latter. The absence of riches in the two novellas and characters' looking forward to becoming wealthy enough to have and apartment or to marry, or even to find what to eat, indicate how much man privileges wealth over poverty. Unluckily, to all the characters, poverty dominates the action of each of the two novella. From the beginning of Hemingway's novella, the atmosphere is that of abject poverty as *"the sail was patched with flour sacks and, furled, it looked like the flag of permanent defeat" (P. 3)*. Santiago tries to have in fantasy what he does not have in reality, with his pride acting as a defence mechanism against his injured feelings. Santiago's pride defends him and his having recourse to fiction helps him survive in the bitter reality of poverty. Not only is the sail of his skiff patched but also *"his shirt had been patched so many times that it was like the sail and the patches were faded to many different shades by the sun" (P. 11)*. Riches is inaccessible to simple people in communities dominated by dictatorship, corruption, socialism, and even capitalism. Such humble people are victimized and crushed, with nobody caring about or even having a desire to listen to

his friend, Mohtashimi dwells on the death –in- life motif, characterizing the life of the Egyptians. In Egypt, the living and the dead are the same, with the former, may be, suffering more than the latter. Despite all the difficulties of the present time, Mohtashimi clings tightly to life, and is afraid of death though he utters the reverse. He minds his own business and welfare regardless of those of the rest of his family. Mohtashimi is cornered by his excessive love of life and his fear of death. He cares about his own safety, security and health, being self-centered and enclosed within himself. To him, life with suffering is much more better than the pangs of death.

The killing of Sadat comes as a climax to the ominous and stifling atmosphere dominating the action of the novella, with death triumphing over life in a moment and time reaching a temporary stop: *"Time came to a halt, changed its tune, and emerged with a brand- new look on its face" (P. 96).* The action of the novella rises in a crescendo till it reaches its highest point in the murder of the ruler, with life being suddenly dominated and violated by death. On the other hand, if death is tragic to Sadat and his family, it is also life to a whole nation. A gain, "*death saved him from madness" (P. 96).* and has liberated Egypt, at least for a short time, from dictatorship, which is death to any nation. People's response is ambivalent about the killing of the Leader. "*The country is in obvious danger. He doesn't deserve this end, whatever his misdeeds... He doesn't deserve this end. It was the inevitable end. He was curse on us. He who kills will ultimately be killed" (P. 96).* This is people's reaction to the murder of Sadat as reported to us by Elwan. On her part, Randa is against killing in general and that of Sadat in particular: "*How awful! Is killing the only way to do it! What do his wife and daughters have to do with it? I'm not for him, but he doesn't deserve this end... to kill is hideous and god frowns upon it" (P. 98).*

The life – versus- death binary opposition is combined and developed by Elwan who presents a death -in- life image of Cairo citizens:

Watch the passerby closely: ceaseless,

uninterrupted, brisk motion. Sullen faces.

What do they conceal? Men, women, Children, and even pregnant women no longer stay at home: the tragic or the comic sums them all up.

These people are as similar to and reminiscent of London citizens crossing London bridge. Eliot's "*The Waste Land*". Both Cairo and London are unreal cities, in which people are physically living but mentally and spiritually dead:

Unreal city,

Under the brown fog of a winter dawn,

A crowd flowed over London Bridge, so many,

I had not thought death had undone so many.

Sighs, short and infrequent, were exhaled,

And each man fixed his eyes before his feet.

(T. S. Eliot, The waste Land, 1975, P. 29).

Death kills and still does some people and leaves others mad, with madness being a sort of mental and spiritual death. According to Mohtashimi, we live in *"a mad, miserable world! Dear ones lying under ground. So many of you down there. For no apparent reason, memories of you crowd my mind... Madness is rampant, breaking its way amid the rocks, bringing in its wake famine and debts"* (PP. 62- 63).

Thus life of the Egyptians, in the "Infitah" era, and even before and after it, is characterized by death –in- life, madness, materialism, famine and debts. Lamenting the death of one of

implored Zeinab that, when the time comes, there should be no obituary, no funeral, no funeral services, and no mourning" (P.23). Both loneliness and fear of death are now cornering Mohtashimi, and the more cornered he becomes, the more he loves life: *"I love life but will also welcome death when time comes" (P. 24)*. And for this reason *"...because I love the world, I cannot cross over to the other side" (P.35)*. Mohtashimi is fundamentally torn between his absolute love of life and hypocritical welcoming of death; the thing which articulates old people's predicament, with Mahfouz not excepted: *"Death is now the last of the promised adventures. Its imminence helps alleviate one's burdens. It will reveal itself at some point and I shall gently say: pluck the fruit now that is at its ripest"*. (P. 49). The dialogue between Mohtshimi and Elwan incarnates the tension, parallelism and interdependence of both life an death, under lining the former's cult of life. Mahfouz, through Elwan's words, presents death as a regenerative and invigorating power. But again the death motif dominates the novella and outweighs Mohtashimi's love of life. The transience and insignificance of life, at least on the individual level, is stressed when Mohtashimi himself mentions that *"Life's but a walking shadow on summer's day, seeking shelter under the shade of a tree for an hour or so and then is heard no more" (P. 24)*. These words are an echo of Shakespeare's words, uttered by Macbeth:

Out, out, brief candle!

Life's but a walking shadow, a poor player

That struts and frets his hour upon the stage,

And then is heard no more: it is a tale

Told by an idiot, full of sound and fury,

Signifying nothing. (Macbeth, V, v,23- 28).

Mako shark... and everything about him was beautiful except his jaws. His back was as blue as a swordfish's and his belly was silver and his hide was smooth and handsome" (P. 84). In a moment of self-revelation, the old man tells why he has killed the marlin, thus highlighting the fact that he still clings strongly to secular considerations. Actually, Santiago's logic emphasizes his adopting aggression against sea creatures if it is the only means of rehabilitating him as an efficient fisherman again. Again it externalizes the fact that fraternity is just a façade behind which he hides deeply- rooted fratricidal nature. On the other hand, the fisherman's logic goes with that of life as killing one living creature means life to others. Human beings live on killing animals, birds and fish for food, and even do the same with other human brothers. It is the nature of the universe that the destruction of one life means regeneration, redemption, survival of other lives.

The life/death binary opposition dominates Mahfouz's novella, incarnating man's predicament in his fear of death and love of life. But sometimes the death of a person means life to others. If death is a tragedy on the individual level, it may mean survival for a whole community. The tension between life and death in the novella highlights Mahfouz's obsession with death as an enemy to man and articulates the life/death binary opposition as a variation on that of man versus time. Mohtashimi Zayed, like Mahfouz, is terrified of death and because of that, he can hardly sleep: *"I get very little sleep, but I am not afraid. I shall welcome it when it comes, but not before it is due" (P. 7).* Actually, he is afraid of death, and this is universally part of human nature, which prefers and privileges life to death, however difficult and bitter the former is. Like Santiago, Mohtashimi does not want to remember his wife who reminds him of death: *"Five years have gone by since I last visited your grave" (P.8).* Sulayman Mubarak, Mohtashimi's neighbour, is also obsessed with death: *"I have*

aggression. His vacillation between fraternity and fratricide continues to concretize the confusion and absence of credibility in his character: "*Man is not much beside the great birds and beasts. Still I would rather be that beast down there in the darkness of the sea ... 'If sharks come, God pity him and me". (P. 55).* Santiago's fratricidal feelings outweigh the fraternal ones to assert his need for self-validation and self-glorification. His need to prove himself comes before any other consideration: *"The fish is my friend too', he said aloud. 'I have never seen or heard of such a fish. But I must kill him. I am glad we do not have to try to kill the stars'. (P. 61).* Again, Santiago's hypocritical feelings of fraternity return to him to underscore his sentimental and contradictory nature. Actually, the repetition of his hypocritically fraternal feelings towards the marlin makes him on the verge of establishing a mystic union with all the sea creatures. He becomes one with the marlin, uniting, melting and dissolving in it. He finally harpoons it, with fratricide triumphing over fraternity and self-glorification preceding mercy. Now that he has proved himself as a professional fisherman, he can relax at least a little: *'Keep my head clear', he said against the wood of the bow. 'I am a tired old man. But I have killed this fish which is my brother and now I must do the slave work' (P. 79).* By killing the marlin, Santiago seeks to rally his lacerated identity as an exceptional and clever fisherman in his own right. After he kills the fish, he has an urgent desire to touch it to make sure that what he has done is a reality, and *"the old man looked at the fish constantly to make sure it was true"(P. 83).* Dwelling on the mystic bond that had been established between the fish and himself, the old man says: *"when the fish had been hit it was as though he himself were hit" (P. 86).* Santiago even identifies with the sharks with which he is going to have a fierce struggle, thus emphasizing the alternating quality of the fraternity/ fratricide binary opposition: "*He was a very big*

versus time and its variations. All of these binary operations are interwoven and interdependent within the structures of the two novellas, with that of man versus time being the most prominent and predominant.

Santiago identifies with the creatures of the sea including terns, turtles, warblers and the marlin, but still he kills them if need be. This dualistic attitude underlines his dilemma as a man torn between fraternity and fratricide. The tension between fraternity and fratricide externalizes the conflict and discrepancy in Santiago's nature, and betrays the hypocrisy in his personality. Again, the marlin-separating episode substantiates Santiago's ambivalent attitude towards nature and exposes him as a man of excessive sensitivity and sentimentality. Narrating how he separated a female marlin from her mate by catching and killing, he reveals an aggressive aspect in his nature, which is wrapped in a verbal manifest on of fraternity and hypocrisy: *"That was the saddest thing I ever saw with them, the old man thought. The boy was sad too and we begged her pardon and butchered her promptly" (P. 39).* The contradiction in Santiago's character can be considered as mental confusion resulting from loneliness, old age and the principle of 'survival for the fittest, governing the life of creatures at the sea: *'Fish,'* he said, *"I love you and respect you very much. But I will kill you dead be fore this day end's" (P. 43).* The old man identifies with a warbler, which rests on the line, and addressees it as if it were a human being. Santiago's fraternal dialogue with the warbler reaches a climax when he declares that "... I am with a friend". His alternation between fraternity and fratricide continues throughout the novella to emphasize the old man's ambivalence, duality, aggression and his need to prove and restablish himself as an exceptional fisherman. Santiago's words betray him and reveal him as a broken man seeking to restablish himself among fishermen, and harboring deeply rooted treachery and

Randa herself becomes extremely terrified of time, and *"I was suddenly struck by the bitter sense that I was growing old, haunted by bleak visions of spinsterhood" (P. 45)*. She now suffers from absolute dejection and endless melancholy, wondering *"Does time really cure one from the pangs of love"? (P. 45)*. By this question Randa highlights a possibly dual function of time. If time presses, injures or wounds man, it can also treat and heal him and his wounds. Because Randa believes in God, she is still hopeful as *time "begets hope: it too brings about both death and life. Some day the microbe will be killed and recovery will be in sight. God will never forsake a true believer" (P. 58)*. She marries Anwar Allam, waiting for the healing power of time. Sanaa, Randa's divorced sister, stresses the idea that time will make her sister forget all about Elwan as well as the past. Thus, if time ruins love, wounds man and even ends his life, it also has healing qualities. It makes man forget his wounds, treating them and generating new hopes and aspirations for the future. If time ends man's life, it begets new lives and new generations. Remigration, rejuvenation, and rebirth are main characteristics of time. Time makes man old, but old men are badly needed by young men to guide them and provide them with experience, knowledge and wisdom. If time is a tragedy to man, it is also a healing power, having an invigorating momentum and a regenerative capability.

(II)

The fraternity/ fratricide binary opposition in Hemingway's novella parallels that of life- versus- death in Mahfuz's, both having the motifs of death and killing as a common ground. Other binary oppositions such as riches/poverty, belief/hypocrisy, altruism/egotism, strangeness/ commonness, and endurance or patience/despair support the fundamentally dominant binary opposition of man

Division in the company in which Elwan and Randa work, covets Randa for himself: *"Randa is a wonderful girl but time is getting the better of her"* (P. 30). The appearance and interference of Anwar Allam ring a bell of danger to the lovers and underline the reality of their being under the pressure of both time and man, with Randa calming him down. The pressure of man, coupled and supported, comes soon in the person of Zeinab Hanem, Randa's mother, when visiting Mohtashimi to discuss the problem with him. The tension between love and time squeezes Elwan and escalates his helplessness and feeling of bitterness. Even Mohtashimi joins Zeinab Hanem and time in cornering Elwan, let alone Anwar Allam, the symbol of the Infitah and corruption. Time is a reality which can never be neglected or ignored, with its scour age of time being merciless and. Elwan and Randa will never be able to resist for ever. Their present has come to a standstill and their future is fearful and unknown. The love story between Elwan and Randa comes to end, at least temporarily, with Elwan setting her free from his bondage and love being sacrificed on the altar of time. Their present state is pathetic, deplorable and pitiable: *"We were divided by silence, a silence heavier than the approaching night. We both shrank with our shells. Despair was driving us far apart so that our being together seemed to have lost all meaning" (P.42).* Time declares its unequalled and unparallel triumph, leaving the two lovers as if they were strangers or lifeless bodies. Feelings of loneliness, pain, bitterness dominate them, enhanced by the death of language as a means of communication:

> *So I too rose, lifeless. We looked like two strangers, each heading for his own country. Only pain is stronger than love. I could just visualize the loneliness lurking there at the end of the road. We did not exchange a single word all the way back. And no farwells as we parted inside the old building (P. 42).*

himself. Mohtashimi, the teacher, insists on giving Elwan his disciple, private lessons on different matters, without taking any positive step to solve his problem. Thus the master chastises his disciple for the latter's being unable to solve his own financial and emotional problems. This leads to the inevitability of clashing between the teacher and his disciple, with the latter declaring his rebellion. Mohtashimi wonders whether Elwan considers him responsible for his plight and unhappiness. Elwan's failure to afford for an apartment and a dowry for Randa articulates the love / time binary opposition, which is another variation on that of man versus time. How long and how far love can remain steadfast under the scourge of time is a question answered through Elwan/ Randa relationship. Actually, Randa is stronger and more heroic than Elwan, whose helplessness, absence of initiative, and his *"wasting more time feeling confused and sorry for yourself"* are his defects and he is to blame for them. Randa is mothering him because he had himself victimized by the dominant circumstances. Actually, Elwan, like his grandfather, sits waiting for a miracle form the unknown to solve his financial problems. He lacks the necessary initiative to protect his love from the pressures of time and man. Instead of searching for extra work to save his love from death, he spends his time lamenting the lost past and waiting for a miracle that will never come. On the contrary, Randa does her utmost to make their love survive and takes upon herself this task, but will she succeed?: *"Maybe this is my job, my role, but then- again- I'm worried about the only thing that remains: our love. I love him and love is irrational. I want him, heart and soul. How? When"? (P. 17)*. Randa's love and beauty can't resist time forever: *"when will that damned happiness be possible? How long can beauty hold out against the whips and lashes of time" (P.17)*. Elwan's lack of initiative and inability to find any solution to his problem makes Anwar Allam, the chief of

without the other, and this is how life is regenerated and rejuvenated, supported by the old men's experience, discretion and insight.

The teacher' disciple binary opposition in Mahfouz's novella is rather different from its equivalent in Hemingway's. While Manolin declares his unconditional discipleship to Santiago, Elwan (the disciple) rebels against his grandfather (the teacher) because the latter can't extricate the former form his predicament. Mohtashimi seeks to assert his authority as a teacher but he himself is helpless and is in no way positive concerning Elwan's financial crisis. What he has to give is only spiritual, if not hypocritical, support to his grandson and his generation: *"My heart goes out to him and his generation" (P. 4).* When Elwan is filled with anger and resentment because of the present state of the Egyptians who *"piled up in buses, your faces looking out behind cracked glass panes like those of prisoners on visiting days" (P. 10).* His grandfather has nothing to give but to calm him down, saying *"with every crisis comes relief" (P.10).* Yet, Mohtashimi has established himself a long time ago as Elwan's teacher since he helped him and Randa, his fiancée, to be in the same company. That is why Elwan is still as grateful to his grandfather as Manolin is to Santiago. Being Elwan's master, Mohtashimi always draws back to the past to make him forget the bitter- ness of his present. Actually, Elwan's urgent needs in the present are much more important and significant than his grandfather's stories of the past, which are only analgesic and anesthetic: *"All I want now is an apartment and decent dowry" (P. 25).* Mohtashimi's response articulates his helplessness and his inability to help his disciple out: *"How can I forget the woes of the world when I think of my beloved grandson? The miracles of holy men are verily a wondrous thing!" (P. 25).* Mohtashimi sits waiting for a miracle to help his grandson out, and spends his time praying for him. He wishes he could work a miracle

'......the best fisherman is you'

'No. I know others better.

'Que va', the boy said. There are many good fishermen and some great ones. But there is only you' (P. 15).

Actually, this invigorating dose is badly needed by Santiago now in his crisis before he starts a new journey to the unknown. Manolin helps his teacher and master launch the skiff and sees him off in the dark, whishing the best of luck on this eighty- fifth day. Manolin's benevolence towards Santiago is fundamentally that of a disciple towards his teacher, who has given him experience, instruction and friendship. In his crisis, Santiago is sure of his disciple's sincerity and confidence. *"there is only the boy to worry, of course. But I am sure he would have confidence". (97)* On the other hand, he does his best to assert and install himself as Manolin's teacher and master. He decides to return to shore with the marlin's carcass to convince his disciple and erase any doubts in his mind about his being an excellent fisherman and a clever teacher, under whose tutelage Manolin should work. Santiago seeks to prove to Manolin's father that he is worthy of being the boy's master, and to help his disciple to decide and choose between obeying his father's orders and declaring his absolute discipleship to his teacher. The teacher ends up winning back his disciple's dedication and unconditional discipleship, together with the latter's sincere and spiritual love. At the end of the novella, Manolin brings coffee and food for his master as well as ointment for his injured hands. He hopes: *"you must get well fast for there is much that I can learn and you can teach me every thing". (P. 106)* As in the youth/ age binary opposition, the relationship between the teacher and his disciple is reciprocal and interdependent. If the first has knowledge, experience and wisdom to give, the second has strength, hope and the spirit of initiative. No part can do

alone", and thus *"if the boy were here he could rub it for me and loosen it down from the forearm..."* When loneliness is added to old age matters get worse for man. Santiago cries for the moon, wishing the boy were with him, with the repetition of this wish indicating the final defeat of old age: *"If the boy was here he would wet the coils of the line...yes. If the boy were here. If the boy were here" (PP. 68- 69).* He himself announces the triumph of youth over age: *"the boy keeps me alive ..... I must not deceive myself too much." (P. 89).*

The youth /age binary opposition intersects with that of teacher versus disciple, with both having the relationship between the old generation and the young one as a common ground. If youth is privileged in the first opposition, age (teacher) is privileged in the second. Manolin (the disciple) has worked with Santiago (the teacher) since he was five years old, but now that the old man was unlucky and failed to catch a fish for eighty- four days, the boy's father decides to separate him from the old fisherman and orders him to work with another fisherman. Manolin was already installed as a disciple to Santiago because *"the old man had taught the boy to fish and the boy loved him" (P. 4).* The teacher trusts his disciple as *"I know you did not leave me because you doubted".* Manolin blames his father for having sent him to another boat because *"he hasn't much faith".* The teacher asserts: *"But we have. Haven't we"?,* thus invigorating both himself and his disciple. Manolin is wonderfully grateful to Santiago from whom he was acquiring experience and knowledge. There is a spiritual relationship between the teacher and his disciple, with the latter being indispensable so the former as survive. Manolin brings Santiago a last supper from the charitable Martin, the owner of the terrace. On the morning of the expedition, Manolin brings his teacher a simple breakfast as well as the albacores and sardines he needs for the bait. The disciple inflates his master with energy, rejuvenation and hope:

prudence. Youth is time in its delusive and deceptive aspect while age is time in its barefaced reality. The dialogue between Mandolin and Santiago articulates the tension between the two different aspects of time. Every time Santiago finds himself in a difficulty, he longs for the presence of Manalion to give him physical and psychological support. This is how youth dominates age: *"I wish I had the boy"*, the old man said aloud. *'I'm being towed by a fish and I'm the towing butt' (34).*When having himself only and the sea to talk to, Santiago badly needs Manolin's companionship and assistance, saying aloud: *'I wish I had the boy. To help me and to see this' (P. 48).* It is the fear of loneliness which makes his need for Manolin even more urgent because *no" one should be alone in their old age." (P. 34).* Both loneliness and physical weakness intensify the tension between youth and age: *"I wish the boy was here', he said aloud and settled himself against the rounded planks of the bow and felt the strength of the great fish through the line he held across his shoulders moving steadily toward whatever he had chosen" (P. 39)* Actually, Santiago is over- powered as much by the fish as by time, with *"I wish I had the boy" (41),* becoming a refrain repeated every now and then to underline the fact that youth dominates and displaces age. Again, the repetition of this refrain is a means of invoking the strength and courage of his youth. His struggle against the elements of nature, while himself being too old, is actually a struggle against time, and the result is always painful to him. When making a surge, the Marlin *"pulled him down on his face and made a cut below his eye. The blood ran down his cheek a little way" (P. 41)* Manolin is actually as indispensable to Santiago as salt. If tuna nourishes the latter physically, the former does so spiritually, psychologically and physically: *"I wish the boy were here and that I had some salt" (P. 45).* When Santiago's hand is cramped, he urgently needs the boy because a cramp "humiliates oneself especially when one is

his fiancée, Randa, blasphemes the present with all its symbols and people: *"No one deserves respect; no thing is truly worthwhile; no promise is worth keeping. History is on the decline, what with the dark nightingale on the one hand and the dark crow on the other"* (P. 40). All the characters regress to and are nostalgic for the past, but the present is always there dominating the scene, because of the remorseless and merciless passage of time. They try desperately to recover the imaginary land they think they have lost.

On the other hand, while Santiago dreams of and identifies with the extraordinary animals and exceptional players to inject himself with energy, momentum, motivation and hope in time of difficulty, Mohtashimi dreams of our master Abu Dharr and of unifying with God because *"Worship endows me with a certain clarity of vision. But because I love the world, I cannot cross over to the other side" (P. 35).* Again, he dreams of the dead members of his family: *"I dream of my father, my mother, and my sister Mahasin. I even once beheld them in a parachute floating above my head. Has perchance the time to depart drawn close"? (P. 89).* Whereas Santiago is pragmatic in his dreams and needs them for worldly use, Mohtashimi, even though he seems superficially fatalistic, is hypocritical in his because he clings desperately to life. Santiago, who is actually in danger, is less afraid of death than Mohtashimi, who lives peacefully in his room, despite the fact that reality is more painful and adverse to the former than it is to the latter.

The youth/ age binary opposition, which is a variation on man versus the time, converges on that of teacher versus disciple. If youth in the first binary opposition is privileged to age from the point of view of physical power and endurance, the teacher in the second is privileged to disciple, , because of his being a reservoir of cumulative experience, wisdom and

While the former is marked by enthusiasm, heroism, dialogue and love, the latter is dominated by disappointment, hypocrisy and the failure of language as a means of communication:

In those days [Nasser's days] there was a dialogue of sorts and laughter, the excitement of studies and the illusion of heroism. We are the people. We chose you from the very heart of the people. Love was a bouquet of roses wrapped up in hope. We lost our very first leader, our very first leader, our very first Prima Donna. Another leader [Sadat]-one diametrically opposed- then comes along to extricate us from our defeat and, in so doing, ruins for us the joy of victory. One victory for two defeats (PP. 26- 27).

Again, the past outweighs the present despite the fact that the former is sealed by defeat and the latter crowned with victory. Despite that nostalgia for the past, the present triumphs in the end because time goes back. Thus, *"offerings are made to the late hero, who has become a symbol of lost hope, hope for the poor and the alienated ... "* but *"torrents of indignation are poured upon the hero of victory and peace, victory that has turned out to be but a dirty game, and peace, surrender."(P. 53)*. The past/ present binary opposition is ,thus, enhanced and highlighted through that of Nasser versus Sadat. When broadcasting his defeat, Nasser was much greater than Sadat in celebrating his victory. While Nasser was charismatic, Sadat was *"nothing but a failed actor ... the uniform is Hitler's; the act, Charlie Chaplin's" (P. 54)* and when his speech is broadcasted on the radio, *"lies fill the air and mingle with the dust" (P.54)* When Mohtashimi asks Elwan: *"Haven't circumstances dampened your faith in your country and in democracy? And why this incomprehensible attachment to a hero long since dead and vanquished"?,* he answers *"so that the world appears not empty, Grandpa".* Elwan, having failed to get an apartment and a dowry to marry

disability. No one any longer to take care of anyone anymore. And no money leftover in case of sickness. Woe unto him who falls!" (P. 4). In the after- Infitah era, prices went flaring up and people appeared older than they really were. Hanaa, Mohtashimi's daughter- In- Law *"is also aging prematurely. At fifty, today, one appears to be sixty" (P. 5)*. Ruminating about the happy old days of the past, Mohtashimi remembers when *"it was fun to go on a trip to the Qanater Gardens. Old friends would get together for a meal of fried chicken, potatoes, and drinks. And the record player playing old favorites"* (P. 8). But now and since the beginning of the Infitah era, every thing has been falling apart and is characterized by madness: *"what mad speed and what crowds, the likes of which the trees have never witnessed since they were planted in the days of khedive Ismail! Madmen rush unawares to meet their fate in accidents" (P. 8)*. In the after Infitah era, people in the buses of Cairo are reminiscent of T. S. Eliot's people, in "The Waste Land", crossing London bridge having their eyes fixed on their feet and undone by death'. Elwan identifies and sympathizes with the people in Cairo buses because he is one of them: *"Good morning, you people, piled up in buses, your faces looking out behind cracked glass panes like those of prisoners in visiting days" (P.10)*. In the desolate reality of the present, the Egyptian people are *"lost amid a circus of crooks"* and are even dead in life. Elwan best incarnates the predicament of the young generation in that stifling present, with the past and present clashing ineside his exhausted mind. He bears and adopts the distresses and worries of his country as well as the suffering of people. Actually the *"ship"* referred to is Egypt, and while the past is marked by content, warmth and happiness, the present is controlled by the Mafia of Infitah, desolation and deterioration of values. To Elwan, Nasser's era, the past, is much more heroic and exciting than Sadat's, the present.

he is young and strong. Also his father was a fisherman" (PP.55- 56) DiMaggio is a model and source of inspiration to Santiago, with the former having registered an untouchable record after fifty six consecutive- game hitting streak in 1941. Both dreaming and daydreaming help Santiago survive the bitter reality of the present, and transplant hope in his heart and energy in his feeble body.

Like Santiago, Mohtashimi articulates and highlights the tension of past versus present. Whereas Santiago derives his power and heroic proportions form, associating himself with the lion, the king of beasts, and DiMaggio, the king of ballplayers, Mohtashimi only laments the happy days of the past. Both Santiago and Mohtashimi are nostalgic for the golden past and seek to escape the present through sleeping, eating, dreaming, daydreaming, listening to songs or whatever. The past / present binary opposition, is substantiated through the tension and difference between the before / after "Infitah" opposition. The past, which occurs to Mohtashimi in the form of nostalgic flashbacks, is Edenic while the present is hellish. Lamenting the loss and end of the before Infitah era, Mohtashimi says: *"Gone are the days of eggs, cheese, pastrami, and jam. Those were the days of the ancient regime or B.I.- that is, Before Infitah, Sadat's open- door economic policy" (P. 4)*. This is the past Mohtashimi mourns as it was characterized by communalism, intimacy, and satisfaction. As for the present or the after- Infitah era, it is marked by the collapse of moral, social and economic values and standards. Elwan, Mohtashimi's grandson, is the symbol of the "lost generation" of the present. He is now asleep and his grand father *"must drag him out of the realm of peace and into hell" (P. 4)*. Again, Mohtashimi says: *"My heart goes out to him and his generation"... (P. 4)*. The present is dominated by moral, medical and social sickness and disability. That is why he has recourse to God to *"protect him from sickness and*

time. One clings to the past when the present is painful and fatal to him. Both Santiago and Mohtashimi reminisce and dream about the golden days of the past, which are irrecoverable in the hellish present. Addressing his boy, Manolin, Santiago says, *"when I was your age I was before the mast on a square- rigged ship that ran to Africa and I have seen lions on the beaches in the evening"* . Again, the narrator tells how Santiago tries to fuel himself with hope and strength by dreaming of the lions, the kings of animas. Actually, he adheres to the past, which is always associated with youth, strength and courage. When dreaming of the past, he is always heartened and invigorated. Santiago tries to recover the golden days of the past, which contrast with barren ones of the present. He no longer dreams of his wife or great events but *"he only dreamed of places now and of the lions on the beach. They played like young cats in the dusk and he loved them as he loved the boy" (P. 17)*. When he seeks to escape the bitter reality, he resorts to sleeping and dreaming. Telling of how badly he needs some rest from his struggle with the marlin, he says: *"I wish he'd sleep and I could sleep and dream about the lions, he thought. Why are the lions the main thing that is left"?* Santiago's only moments of solace are when he sleeps and dreams of the past. He strives to establish an identification with the lions, which are symbols of power, prestige and high rank. Santiago's daydreaming about *"Joltin' Joe"* DiMaggio, a legendary New York Yankee centerfielder, is again and attempt to escape from the present reality. He identifies with DiMaggio, the symbol of everlasting hope, strength, glory and endurance, *"I must have confidence and I must be worthy of the great DiMaggio who does all things perfectly even with the pain of the bone spur in his heel" (P. 55)*. Again, comparing himself with DiMaggio, Santiago asks himself, *"Do you believe the great DiMaggio would stay with a fish as long as I will stay with this one?... I am sure he would and more since*

time. Describing his primitive weapons in that unbalanced battle, he states, *"I am too old to club sharks to death. But I will try it as long as I have the oars and the short club and the tiller" (P. 95)*, He insists that *"I'll fight them until I die" (P. 98)*, killing some and damaging others. Unlike Santiago, who fights time and its manifestations tell the end, Mohtashimi, despite his having good health, leads a quiet life commenting on the events and lamenting the ravages of time. While Santiago is a man of action, Mohtashimi is a man of thought and analysis. To the latter, *"The River Nile itself has changed and, like me, it is struggling against loneliness and old age. We share the same predicament: it, too, has lost its glory and grandeur and is no longer even able to get into a tantrum" (P. 8)*. Mohtashimi, unlike Santiago, is unprepared to exert any effort to help his grandson, Elwan, in his plight. Instead, he stays at home waiting for death, *"In my solitude, I wait. I tighten the robe around my frail body and rearrange the bonnet on my bald head. I stroke my mustache and, in my solitude, I wait" (P. 21)*. Whereas Santiago's reaction against time is positive, Mohtashimi's is negative. While the former spends his final days struggling for a living, the latter whiles away his days listening to songs, enjoying food and lamenting his loneliness. Thus the man/ time binary opposition traces the remorseless passage of time, which ends up cornering and defeating man through death, the inevitable and crucial agent of time. Once man is born he is ensnared by time from which he will never escape.

Another binary opposition related to man/ time dichotomy is that of past versus present. It is a variation on man's struggle against time, as substantiated in old age and weakness. Old people are always nostalgic for the past, with the present being bitter and the future fearful and gloomy. The past/ present binary opposition intersects with that of dream versus reality, articulating man's plight when dominated by

accompanying old age. That is why, to him, *"No one should be alone in their old age"* Again, like Mohtashimi he escapes time through eating, *"I must remember to eat the tuna before he spoils in order to keep strong"*, but he eats mainly to survive. Santiago's fear of loneliness and death drives him to repeat *"I wish I had the boy"* several times. Mohtashimi feels as lonely as Santiago does and even more. He is actually more afraid of death than Santiago. Mohtashimi whiles away his loneliness *"listening to the Koran, to songs, and to the news on the radio and television" (P. 6)*. He actually loves life and hates old age, which is always characterized by mental and physical weakness, loneliness and fear of death, *"I am close to eighty but am unable to shun the world. It's God's world and his short lasting gift to us, so how am I to shun it? I love it, but with the love of one who is free, devout worshiper" (P. 7)* He shelters himself from the approaching due of time in a shroud of piety, whether true or false, but death is lurking there at the end of the tunnel, waiting for him. Time is an indomitable and invincible force squashing man. Life is a tragedy as it ends in man's extinction but man must persist in struggling and building till the last moment in his life.

Santiago's struggle against the forces of nature is actually a single- handed combat against time, which is manifested in old age and physical weakness. When old age is coupled with bad luck, the matter is even worse for man. Santiago *"had gone eighty four days now without catching a fish"* (P. 1). Despite the fact that his best old days have gone, he keeps on struggling to survive. If his physical powers are now weaker, he can depend on his mental intelligence, *"I may not be as strong as I think ....But I know many tricks and I have resolution" (P. 15)*. Santiago's fight with the sharks is exemplary and heroic, articulating the fact that man can defeat time and nature, even if he is on the verge of death. Although the sharks have ravaged his marlin, he has given them a hard

gone eighty- four days now without a fish"; Again, *"The old man was thin and gaunt with deep wrinkles in the back of his neck"*; then, *"Everything about him was old except his eyes..."* Santiago is an epitome of man's struggle against the unrelenting and merciless agents of time. Even the sail of Santiago's skiff is a victim of time as it *"was patched with flour sacks and, furled, it looked like the flag of permanent defeat"(Ernest Heming way The Old Man and the sea. Beirwt : York Press,2000)* Actually it is a flag of Santiago's defeat and time's victory. The repetition of the word *"old"* six times on the first page articulates the reality of time dominating man as well as the fact that the battle between both is unbalanced.

As for Mohtashimi Zayed, he is not in a better position against time, which torments him through old age and insomnia, *"little sleep"*. That is why he entreats God to protect him against the different aspects of time, and illustrates what happens to man when defeated by time; *"O Lord, protect me from sickness and disability. No one any longer to take care of anyone anymore. And no money left over in case of sickness. Woe unto him who falls!"* For this reason, Mohtashimi escapes time through devouring food, *"Food is the single most important thing that remains for me out of the pleasures of life."* Time is ravaging man at a high speed, *"At fifty, today, one appears to be sixty."* (Naguib Mahfouz:The Day The leader was killed "Translated by Malak Hashem, Cairo :The Amerkan university in Cairo press,2001)

Both Santiago and Mohtashimi suffer loneliness as an incarnation of man's predicament and the domination of time. Santiago has taken down the photograph of his wife from the wall because *"it made him too lonely to see it and it was on the shelf in the corner under his clean shirt"*. His wife's photograph reminds him of death, the sharp and cutting edge of time. He is afraid of both loneliness and death

The aim of this paper is to decode and articulate the hidden meanings or messages in the two novellas, through applying a series of binary oppositions. Charles Bressler, states that's Bathes structuralist assumption, stresses that the meaning develops through the tension between the binary codes. To quote the former;

'when Barthes' assumption applied to literature, an individual text is simply a message- a parole- that must be interpreted by using the appropriate codes or signs or binary operations that form the basis of the entire system, the langue. Only through recognizing the codes or binary operations within the text, says Barthes, can the message encoded within the text be explained (2002, 86).

How a literary text achieves its meaning is much more important than what it means. The binary oppositions in a text is a means of creating the signifying system governing it. They articulate, the message, form, and structure. underlying the text being analyzed.

The interpretation of the two novellas is built on a number of major binary oppositions, supported by others, and interwoven within he structure of the stories. The most prominent of these oppositions is that of man versus time. Both Santiago and Muhtashimi Zayed are human beings in their own right, having participated effectively in the making and progress of human civilization, one way or another. They have always been reservoirs of possibilities and unending sources of giving. Now that they have grown old, time has to have its due. On the part of Santiago, he struggles against the ravages of time, which are externalized in the form of loneliness, fatigue, wrinkles, weakness and impending death. From the beginning of the novella, the reader is catapulted in to an atmosphere of the man/ time conflict; *"He was an old man who fished alone in a skiff in the Gulf stream and he had*

God Rest You Merry Gentlemen (1933), *Winner Take Nothing (1933)*, and The *Short Stories of Ernest Hemingway (1938)*. He wrote *Death in the Afternoon* in 1932 and *The Green Hills of Africa* in 1935. *To Have and Have Not*, which followed *A Farewell to Arms*, came out in 1937. In 1940, he published *For Whom the Bell Tolls*. *Across the River and Into the Trees*, published in 1950, was a symbolic novel. *The Old Man and the Sea (1952)*, the last novel published in his lifetime, is a magnificent novella for which he was a warded the Pulitzer prize. *The Island and the Stream*, a posthumous novel, was published in 1970. On the other hand, Naguib Mahfouz was born in Cairo in 1911. Mahfouz's career can be divided into four stages. The first (1939- 44) includes three novels based on the history of ancient Egypt, with the third being *"The Struggle of Thebes"*. The second realist naturalist stage (1945- 52) reaches its climax in the publication in 1956-57 of his magnum opus, *"The Cairo Trilogy"*. The novels of this phase include *"Midag Alley"*, *"The Beginning and the End"*, and volume 1 of the Cairo Trilogy *("Palace Walk")*. The third stage includes *The Children of Gebelawi* (1959), *The thief and the Doges* (1962), *Autumn Quail* (1962) and *Miramar* (1967). After the Arabs' defeat in 1967, Mahfouz endeavoured to communicate his sociopolitical message, with *Love Under the Rain* (1973) and *The Karnak* (1974) articulating the abuses of Nasser's era. *There Remains but One Hour* (1982) and *The Day the Leader Was Killed* deal (1985) with the Egyptians' plight under Sadat's Infitah, or economic "open- door policy". The fourth stage marks Mahfouz as going back to the narrative forms of folk literature in the Epic of *The Riff- Raff* (1977) and *"The Nights of the Thousand and One Nights"*. Mahfouz's work is evocative, realistic and challenging. He is the master of Arabic narrative art, and his works, like Shakespeare's, are applicable to all ages and human beings.

The "Novella" Between Hemingway And Mahfouz
A Structuralist Reading of *The Old Man And The Sea And The Day the Leader Was Killed*

Dr. Yehia Kamel El Sayed (*)

(I)

Both Ernest Hemingway (1899-1961) and Naguib Mahfouz (1911-2006) are great landmarks in the history of literature. Being prolific and multifarious in their works, they engraved their names in the minds of the twentieth century generation, winning the Nobel Prize in 1954 and 1988, respectively. Mahfouz must have been influenced by Hemingway, as both are interested in man's predicament with time, place and society, in a world devoid of spiritual values and governed by hypocrisy, corruption and double standards. The two novellas the paper compares are late works of theirs after which they won the Novel Prize, the highest in the world. Hemingway was born in Oak park, Illinois, near Chicago, on 21 July 1899. He joined the American Red Cross and went to Italy in May 1918. He moved to Toronto in Canada in 1919, to become a newspaper reporter. In 1923, he published Three Stories and Ten poems. Then he followed it with *In Our Time* in *1924.* In 1926, he published *The Torrents of Spring* and *The Sun Also Rises,* with the latter making his literary name. In 1929, came *A Farewell to Arms.* In a book form, he published many short stories including *Men Without Women (1927).*

(*) Assistant Professor of English Faculty of Arts, Suez Canal University

السلطة والنوع الاجتماعي في مسرحيتي رماد إلى رماد لهارولد بينتر، والمهارة لآن جليكو

د. وفاء عبد القادر مصطفى حسين (*)

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل مفهومي *السلطة والنوع الاجتماعي* في إطار تهميش دور المرأة في الثقافة البطريركية، كما تجلّى في مسرحيتي رماد إلى رماد لهارولد بينتر والمهارة لآن جليكو، حيث أخذ الكاتبان على عاتقيهما تفنيد وضع المرأة ومفهوم النوع الاجتماعي وطبيعة العلاقة بين الجنسين التي تقوم بشكلٍ جوهري على مفهوم *السلطة*.

كما يهدف الكاتبان إلى إضفاء بُعدٍ سياسي على منشأ العنف الذكوري تجاه المرأة: فـ"دفلن" في مسرحية بينتر ونظيره "تولن" في مسرحية جليكو لديهما من السمات النفسية ما يجعلهما في مصاف الساسة الساديين؛ من حيث سعيهما الدءوب لإحكام السيطرة على النساء؛ بهدف تعزيز شعورهما بالسيادة. من هذا المنطلق يمكننا القول بأن لا حدود تفصل بين الخاص والعام فيما يتعلق بمفهوم *السلطة*.

ويهدف العملان – من خلال تناولهما لهوياتٍ نسائيةٍ وأخرى ذكوريةٍ تبلورت في ظل النظام الذكوري – إلى إبراز الاعوجاجات الثقافية الناجمة عن علاقة الرجل بالمرأة، وقد سعى كلا الكاتبين – من خلال توظيفهما لتقنيات مسرحية متميزة – إلى تمكين شخصيتيهما النسائيتين من تحطيم القيود التي فرضت عليهما جراء ما يطلق عليه *النوع الاجتماعي*.

(*) مدرس بكلية التربية – قناة السويس.

- White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." On Narrative, ed. W. J. T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Wixson, Christopher. "I' m Compelled to Ask You Questions": Interrogative Comedy and Harold Pinter's Ashes to Ashes." The Pinter Review; Collected Essays 2003 and 2004. (ED.) Francis Gillen& Steven H. Gale. Tampa, Florida: The University of Tampa Press, 2004.
- Wandor, Michelene. Carry on Understudies. London: Routledge, 1981.
- Zeitlin, Forma I. 'the motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia" Extracts from Transactions and Proceedings of the American Philosophical association. Vol. XVI (1965).

- Owens, Craig N. "Ashes to Ashes and the Structure of Repression". The Pinter Review Collected Essays 2001 and 2002, eds. Francis Gillen and Steven H. Gale. Tampa: University of Tampa Press, 2002.
- Peacock, D. Keith. Radical Stages: Alternative History in Modern British Drama. New York & London: Greenwood Press, 1991.
- Pinter, Harold. Ashes to Ashes. New York: Grove P., 1996.
- Prinz, Jessica. "'You Brought it Upon Yourself': Subjectivity and Culpability in Ashes to Ashes". The Pinter Review Collected Essays 2001 and 2002, eds. Francis Gillen and Steven H. Gale. Tampa: University of Tampa Press, 2002.
- Quigley, E. Austin. The Modern Stage and Other Worlds. London: Methuen, 1985.
- Silverstein, Marc. "'Talking About Some Kind of Atrocity": Ashes to Ashes in Barcelona.'" The Pinter Review Collected Essays 1997 and 1998, eds. Francis Gillen and Steven H. Gale. Tampa: University of Tampa Press, 1999. 74-85.
- Slater, Philip E. The Glory of Hera: Greek Mythology and the Greek Family. Boston: Beacon Press, 1968.
- Taylor, Paul. "Theatre: The Barbarians are Inside the Gates". The Independent. London, June 27, 2001.Available at: http:// www. findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/ls_20010628/ai_n14399447

- Freed, Donald. An Interview with Michael Billington, Author of The Life and Work of Harold Pinter. (in) The Pinter Review: Collected Essays 1997 and 1998. Edited by: Francis Gillen and Steven H. Gale. Tampa: The University of Tampa press, 1999.
- Gillen, Francis. "History as a Single Act: Pinter's *Ashes to Ashes*." (in) Hunt, Hugh, Kenneth Richards and John R. Taylor. Ed. The Revels History of Drama in English. Volume VII: 1880 to the Present Time. London: Methuen and Co Ltd. 1994.
- Greer, Germaine. The Female Eunuch. London: Paladin, 1971.
- Horowitz, Maryanne Cline. "Aristotle and Women". Journal of History and Biology, Vol.9, No. 2 (Fall, 1979): 183-213.
- Jellicoe, Ann. "Royal Court Writers Group". Ambit 68: 60-67.
- ______. The Knack and The Sport of My mad Mother. 5th ed. London: Faber& Faber, 1989.
- Lerner, Gerda. The Creation of Patriarchy. London: Oxford University Press. 1986.
- Levi- Strauss, Claude. The Elementary Structure of Kinship. Boston: Beacon Press, 1969.
- Mill, John Stewart. The Subjection of Women. London: Longman, 1906.
- Millet, Kate. Sexual Politics. New York: Avon, 1970.

authority in a unique dramatic form which illustrates their ability to enrich topical issues, through their use of an advanced dramatic technique, thus, making these issues universal.

WORKS CITED

- Aston, Elaine & Janelle Reinelt. (Ed.) The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights. New York: Cambridge University Press, 2000.
- Billington, Micheal. The Life and Work of Harold Pinter. London: Faber & Faber, 1996.
- Burkman, Katherine. "Harold Pinter's Ashes to Ashes: Rebecca and Devlin as Albert Speer". (in) The Pinter Review: Collected Essays 1997 and 1998. Edited by: Francis Gillen and Steven H. Gale. Tampa: The University of Tampa press, 1999.
- ________. The Dramatic World of Harold Pinter, Its Basis in Ritual. Columbus: The Ohio State University Press, 1971.
- Ciment, Michel. "Visually Speaking: Harold Pinter Interviewed by Michel Ciment." Film Comment. May /June 1999: 20-22.
- De Oliveira, Ubiratan Paiva. "The Presence of Music in Pinter's Works. (in) The Pinter Review: Collected Essays 2003 and 2004. Edited by: Francis Gillen and Steven H. Gale. Tampa: The University of Tampa press, 2004.

> **Choosing an explicitly comic mode allows Pinter to explore the collision of narratives in Devlin and Rebecca's interaction and is consistent with Christopher Innes' assertion that [Pinter's] work has shifted away from focusing on the point 'where the comic ... ceases to be funny' in favour of demonstrating that it's past a joke". ... Pinter recontextualizes revue comedy in a shocking, severe way, juxtaposing it with suffering.**
>
> **(Wixson 27)**

The technical innovation in Pinter's and Jellicoe's plays lies in the playwrights' ability to integrate the different levels of authority in the form of the images of authority. Their mastery of style is demonstrated by their ability to manipulate the physical elements of the theatre, both the visual and the vocal, in order to convey the abstract idea of authority and also to reveal its repercussions on the concrete social reality of man-woman relationship.

On the thematic level, both Pinter and Jellico call for women to take over from men, and to emerge from their subordinate status. They speak unequivocally in favor of the equality of men and women, and advocate adding dignity to and improving the status of women in the world. Both dramatists have succeeded to produce a psychological, sociological, and cultural interpretation of man-woman relationship which is dominated by

The ritual aspect is well illustrated when Devlin anxiously conceptualize the world without God as an endless and scoreless game: "No score for extra time after extra time after extra time, no score for time everlasting, for time without end" (39- 40).

Devlin:	**Let's start again.**
Rebecca:	**I don't think we can start again. We started... a long time ago. We started. We can't start *again*. We can end again.**
Devlin:	**But we have never ended.**
Rebecca:	**Oh, we have. Again and again and again. And we can end again. And again and again. And again.**
Devlin:	**Are not you misusing the word 'end'? End means end. You can't end 'again'. You can only end once. (65-7)**

Hence, the technical device of the echo performs a thematic function. The silence which alternatively follows both echoes and sounds accentuates the authentic battle that takes place between the characters and emphasizes their differences. Despite the seriousness of its theme, Wixson argues that Ashes to Ashes follows the pattern of classical British music hall comedy. He writes:

society, whether 'economic', 'biological', 'social' or 'sexual'" (Burkman, The Dramatic World of Harold Pinter. P. 14). The notion that Pinter's plays are structured by patterns of rituals is not new. As a result of intermingling political issues with domestic affairs, Ashes to Ashes corresponds to Burkman's reference to Pinter's intersecting sets of ritual:

> **On the one hand, the plays abound in those daily habitual activities which has become formalized as ritual and have tended to become empty of meaning, an automatic way of coping with life. [They] contrast with echoes of sacred sacrificial rites which are loaded with meaning and force the characters into an awareness of life from which their daily activities have helped to protect them.**
>
> **(The Dramatic World of Harold Pinter, p. 10)**

In this respect,

> **The ritual of Ashes to Ashes involves the attempt to rationalize what eludes representation. For Devlin, this is stable authority, while for Rebecca this is past pain. For audiences, this is a precise moral to the text, be it a play or an act of violence. (Wixson 23)**

A superficial reading of Pinter's play might lead to the conclusion that music is not an element of great importance. However, when one thinks of its extensive use as a symbol and a technique in Ashes to Ashes in which rhythms provide a considerable portion of the dialogue, it becomes obvious that music plays a major role in Pinter's play.

Shortly after the opening of the play, an argument concerning whether Rebecca is or is not Devlin's beloved leads to a reference to the song "you're nobody's baby now." This reference:

> **acquires special significance by announcing the final sequence, when Rebecca narrates the episode in her past in which, before taking a train, she is forced to give her child to a man who most probably happens to be a Nazi soldier. Even though the only reference to the song remains that made in the beginning, it reverberates here, reinforced by the echo which accompanies the narration to the end, furnishing it with a solemn musical flavor. (De Oliveira 112)**

The echo of the song "Ashes to Ashes" at the end of the play indicates the circularity of atrocity and illustrates the ritual nature of the play. Clyde Klukhohn argues that "rituals supply fixed points in a world of bewildering change and disappointment. ... Ritual is an obsessive, repetitive activity-often a symbolic dramatization of the fundamental needs of the

TOM: **He's a musician. You need his advice. But don't let that bastard near the kids, he'll bully them. Now listen, I been thinking about this. You got a piano? Well, have you? Golly, the bee bleeding school wouldn't be furnished without a piano.**

COLIN: **We've got one.**

TOM: **Good. Listen, I been thinking about this. Teaching's so intellectual and when it's not intellectual, it's bossy, or most of it. The teachers tell the kids everything and all they get is dull little copycats, little automata; dim, limited and safe ... You get the piano and you get the kids and you say it's a game see? (43)**

The double role of the bed-piano is reinforced in the scene where Tom and Colin try to seduce Nancy by explaining to her how to use the bed as a piano. In this manner Jellicoe extends the sex-game situation. It ends up by Nancy escaping from her seducers. Jellico's use of the symbols is paradoxical. The violent action of rape is ironically followed by music which performs the task of alienating the spectator from the action performed on the stage.

Pinter and Jellico use almost the same theatrical strategy to convey their perspective on man-woman relationship. They do not allow their audience an emotional escape from rational consciousness, and attempt to engage it in the conflict of opinions so that the audience is forced to grapple with the contradictory issues for itself. Both dramatists aim at creating an awareness of alternative views on the situation presented. Through the use of music, Pinter and Jellicoe manage to break the illusion of reality and alienate the audience from the stage in the Brechtian style.

In The Knack, we have the dominating image of the bed /piano. The perfect combination of image and sound here, including the use of music, lies behind the success of both the cinematographic and theatrical devices. The simple plot of the play is dramatically portrayed in a non-traditional and innovatively theatrical technique. As the fundamental theme of the play is sex, the stage, which is a room, is dominated by a bed which blockades the passage and the characters are forced to go out and come in through the window. The bed acquires another function, besides sex, when it is turned into a piano of "pings' and "plongs' on which music is played accompanied by a series of disjointed songs and dialogue non sequiturs or incoherent and incomprehensible repetitions which extend over many pages of the text.

Speaking about Tolen, who is as Tom says a musician, the double-meaning of music-sex here is quite obvious; Tom differentiates between music as taught in schools and the kind of spontaneous instinctive music that Tolen practices:

> **treat yourself with respect as Colin is unable to do. (Jellicoe 1976, 29)**

Commenting on Nancy's character in The Knack Michelene Wandor observes:

> **Although Ann Jellicoe leaves her central woman character passive and largely inarticulate she does so in order to demonstrate the nature of men's power-play in a way that focuses more explicitly on the qualities which define a man as 'a real man! *(145)*.**

If Rebecca in Pinter's play is partly responsible for atrocity as a result of being indifferent to the suffering of others, Wandor argues that Jellicoe:

> **does not free women from the responsibility of their own subordination to men. In this sense, she is very aware of the distinction between sex and gender or the biological specifity of women as a species and their gender roles which are socially determined by a patriarchal society. It is in the latter that Jellicoe lays the blame on women, namely in their complicity with authority by submitting to the inferior gender role imposed upon them, and their reluctance to rebel against it. (148)**

not conform to male- constituted patterns of social behaviour. Colin and Tolen, in Jellicoe's play, represent the timeless male prejudice against women. Their oppressive behaviour, like that of Rebecca's former lover in Ashes to Ashes, is identical to that of a Nazi. Thus, both Ann Jellicoe, and Harold Pinter, set out to:

> **reveal that the treatment of women in male society was often the result not only of sexual stereotyping or ingrained superstition but also of economic pressure... Society's treatment of women was based not upon biological reality but upon current male prejudices, expectations and assumptions which were generally endorsed by women themselves. (Peacock 167)**

In this respect, the purpose of both dramatists is to "prompt the audiences to "see anew", to become aware that in matters of gender as in politics, change is forever possible" (Peacock 167). Hence, Jellico is careful to point out that The Knack:

> **... is not a play about sex. It is a play about how you should treat people. It is only sex insofar as sex is the key to how we really treat people. You should not treat them as means to power as Tolen does, and you must**

> **of power over others should be banished, one must confess that this is not what constitutes the political as we know it, and it is to this that we must address ourselves.**
>
> (23- 24)

Thus, the male- female conflicts take place largely within the framework of political territory. In this competition, women have the same goals as men, namely, power and security. As a result of this gender imbalance, feminist writers expressed dissatisfaction with the status quo of women. There was a:

> **new critical approach to the understanding of the function of gender in the theatrical imagination. The influence of feminist ideas was the driving force, and various phrases were used to describe questioning approaches to the relative places and roles of men and women: sexual politics, gender and theatre, feminist theatre, each with slightly different emphasis.**
>
> **(Aston & Reinelt 53)**

Within this context, both Jellicoe and Pinter use sex to emphasize the oppression of women, particularly those who do

COLIN: If you touch her –
I'll kill you.
(95)

Thus, sex as an act of authority becomes the main component of the conflict in the play. In The Knack, Jellicoe handles the critical issue of women's sexuality when it is endangered by the repercussions of a male dominated authoritative society, such as rape, domestic violence, and eventually war through destructive materialism. In this sense, Jellicoe has recognized that the "personal is political" and has identified, by presentiment, the true meaning of sexual politics. Defining the meaning of "sexual politics", Kate Millett, the inventor of the term, explains it as follows:

> **In introducing the term "sexual politics", one must first answer the inevitable question "Can the relationship between the sexes be viewed in a political light at all?" The answer depends on how one defines politics ... The term "politics" shall refer to power-structured relationships, arrangements whereby one group of persons is controlled by another. By way of parenthesis one might add that although an ideal politics might simply be conceived of as the arrangement of human life on agreeable and rational principles from whence the entire notion**

> **The stereotype is the Eternal Feminine. She is the Sexual Object sought by all men, and by all women. She is of neither sex, for she has herself no sex at all. Her value is solely asserted by the demand she excites in others. All she must contribute is her existence. She need never give positive evidence of her moral character because virtue is assumed from her loveliness, and her passivity. If any man who has no right to her be found with her she will not be punished, for she is morally neuter. The matter is solely one of male rivalry. (Greer 58)**

These men are tormented by a hostile world that has denied them freedom and identity. Tolen's only resourse to asserting his identity is to direct his sexual and emotional aggression at the most assailable targets: women. His attempts with Nancy are futile, but they anticipate the desperate struggle for ***authority*** demonstrated by Devlin in Pinter's play, where the release of eneregy takes on physical and psychological forms. The battle is, at its core, a struggle for authority. When the men in the play compete against one another, their conflicts are exacerbated by sexual desire, repulsion and jealousy:

> **TOLEN: You cannot even touch her Colin, can you? Never mind rape her I think you are quite incapable of making a woman, Colin. Look, I'll show you.**

> **Colin, there are the masters and there are the servents.Very few men are real men, Colin, are real masters. Almost all women are servents. They don't want to think for themselves, they want to be dominated. (The Knack, 48)**

By unmasking Tolen's dehumanizing notions of success, Jellicoe shows that success, by patriarchal standards, is exploitative. Hence, Nancy becomes the manifestation of a social system intended to subdue individual identity. She lacks the authority by which she can achieve control over her own body. The stage directions of the opening scene of Act Three present Nancy as an object that has been denied access to her own body: ***"Colin is holding Nancy like a sack of potatoes. Tom and Tolen are just finishing putting up the bed"*** (75). While Nancy is unconscious and unable to defend herself, Tolen starts to teach Colin how to achieve domination over Nancy's body in order to objectify her through sexual discourse.

Tolen attributes to women isolation, weakness, otherness, separateness and objectification as being the constituent traits of their identity. His description of women and his attitude towards them corresponds with the notion of the stereotype of the "Eternal Feminine":

with experience and confidence, in certain people, Colin, to some degree. A man can develop the knack. *(Pause)* First you must realize that women are not individuals but types... No, not even types, just women. They want to surrender but they don't want the responsibility of surrendering. This is one reason why the man must dominate. (48)

Living a closed, egocentric existence, the men in the play are involved in the hideous sex game. They are free from the constraints of guilt and remorse, yet, they are lonely in their freedom because they are not entirely free. They are imprisoned in their social, cultural environment and their psychological motivations are shaped by the patriarchal system. Tolen's dehumanizing view of women reflects the Freudian theory that women should find fulfillment in their own femininity and leave higher considerations for men:

TOLEN: **For you must appreciate, Colin, that people like to be dominated. They like to be mastered. They ask to be relieved of the responsibility of choosing for themselves. It's a kindness towards people to relieve them of responsibility. In this world**

> in their content. Alison in Look Back in Anger and Nancy in The Knack are contained by being defined only in relation to men. Alison, like Nancy, is a threat when there is any suggestion of the female (i.e., *the sexual)* which is likely to threaten the men's concept of virility. Even though Jellicoe is far more satirical about the ritual sexual games which men play, her women do not break through, and have no significant contact with one another. (148)

The men in Jellico's play hold an idealized view of patriarchal authority and adopt an exaggerated image of its glory. A woman, according to them, must conform to a code of behaviour that justifies female oppression. The title of the play suggests its theme; knack can be defined as "acquired faculty of doing a thing skillfully", the "ingenious device, the trick", is the art of "getting a woman", as Tolen explains it to Colin:

> Tolen: I can tell you what I know intellectually, Colin, what my experience has been. But beyond that it's a question of intuition; Intuition is, to some degree, inborn, Colin. One is born with an intuition as to how to get women. But this feeling can be developed

> **The play's concluding moment and whatever it brings to Rebecca are... ephemeral, terminating but not ending, perhaps picking up where the play began: in silence nervously waiting for an answer that will not satisfy or clarify. Even the play's title refers to an endless circularity, rendering Rebecca's talking cure transient. As such, Devlin's compulsive refrain "what do you mean?" becomes one of the nagging questions that must be lived with, not answered. (Wixson 24)**

On the other hand, in Jellico's The Knack, we have a woman who goes through the process of objectification by three men who try to achieve control over her via sexual domination; i.e. rape. According to Wandor:

> **There are two very interesting ways in which these plays place women in their imaginative worlds, and these ways are in a sense pre-feminist. The first is that women are essentially confined to the conventionally feminine, to a secondary role, to dependence on men, and this is reflected in the structure of the plays and**

seems to have turned into that lover, offering her his own fist to be kissed and putting his hands on her throat. The former lover also shifts in Rebecca's account of him, from a travel agent into the overseer of slave labour in a factory without bathroom where he commands unquestioned respect, to his role as SS officer who takes the babies from their screaming mothers to their own terrible fates. While Rebecca is an observer of such a lover, reporting on the images of his power, by the end she too has undergone a change, refusing to kiss the fist of her present lover. (Burkman 89)

Devlin's focus on gaining power involves the need to dominate Rebecca by controlling her past. Devlin regards Rebecca less than an object of love, more as an object for domination. Questioning her about her former lover's sadism, we see the beginning of his movement toward embodying the ex-lover quite early in the play. His identification with the ex-lover becomes clear with a switch of tense:

Devlin: Do you feel you're being hypnotized?

Rebecca: When?

Devlin: Now. (9)

Despite the fact that, Rebecca's rejection of being submissive to Devlin may not topple a political regime, it counteracts the matrix of the ideological values and the psychological factors that constitute the authoritarian personalities.

seriously and painfully she is trapped. She is torn between her sense of responsibility and lack of responsibility, her moral necessity of remembering and the social process of forgetting. Rebecca strives throughout the play to render her experience and memories intelligible without imposing them on the "coherence, integrity, fullness, and the closure of an image of life that is and can only be imaginary" (White 23). According to Silverstein:

> **Rebecca's transformation produces a dual effect: on the one hand, she has "become" a "concrete image "of submission to force; on the other hand, her assumption of this image _ the extension of her role as witness _ constitutes a rejection of the unlimited power that serves as the defining value of Devlin's world, hence a rejection of his claim that "you live here with me." Responding to both aspects of the "new" Rebecca, Devlin completes his internalization of the lover's image and, in a final bid for mastery, enacts the violence that she described at the play's opening. (82)**

Rebecca and Devlin's identities shift and change in Ashes to Ashes. Their identity crisis, however, arouses as they seem to inhibit a world of dream, or perhaps more specifically a world of nightmare. While Devlin questions Rebecca about a former sadistic lover, who offered his fist to be kissed and aroused her with his hands on her throat, by the end of the drama Devlin

(Prinz 99). Rebecca is a witness of atrocity; walking through the city where the railway station is located, she sees within gloomy overtones of blood and corpses, that "the snow was a funny colour... it was white but there were other colours... as if there were veins running through it. And it wasn't smooth... It was bumpy" (53). Rebecca is in the process of recognizing as well as rejecting her repression. In her endless attempts to manufacture and produce images of her horrifying past, she avoids seeing the reality of that past. There is a gap between her ideal and the painful reality. In an interview with Michel Ciment, Harlod Pinter expresses his view concerning the controversial and sensitive issues of Nazism as follows:

> **What is left of the Nazi past is tangible in some respects, shadowy in others, possible in yet other respects, or simply non-existent among some of the young. But on the whole, I don't think they have really managed to overview the past. Because let's face it, it's probably the strongest imaginable in the impact on the consciousness of the people. No wonder it cannot be erased too easily. (Ciment 21)**

Hence, Rebecca is imprisoned in an unbearably small world which obstructs and hinders her natural development as a human being. Her attitude towards her past is complicated: she longs for the memories it offers, but at the same time, she is scared of the insecurities it implies. She cannot get away from this enclosure; the harder she struggles to escape, the more

Despite the fact that her ex-lover put his hand over her throat "very gently", to force her to kiss his fist, suggests a sadomasochistic relationship:

> **Rebecca:** **He put a little... pressure... on my throat, yes. So that my head started to go back, gently but truly.**
>
> **Devlin:** **And your body? Where did your body go?**
>
> **Rebecca:** **My body went back, slowly but truly.**
>
> **Devlin:** **So your legs were opening?**
>
> **Rebecca:** **Yes.**
>
> **Devlin:** **Your legs were opening?**
>
> **Rebecca:** **Yes. (7)**

The sexuality expressed in this dialogue implies authority and domination. Rebecca's ex-lover is a Nazi, who "tears babies away from their screaming mothers"; and while she embraces him, she embraces all of the horrifying violence with which he is associated. In Ashes to Ashes, **"there is a background of totalitarian barbarism and the implication that Britain could easily sink into this state. The suggestions of political horror seep more insidiously into a private situation" (Taylor 1).**

In this respect, the personal is mixed with the political. Rebecca is not ultimately innocent. Her sin is a sin of omission; she allows atrocity to happen while she pleasures her lover"

Gillen, in Pinter's Ashes to Ashes, "we have the struggle for dominance; ..., the line between victim and victimizer... the link between domestic and political violence and the sadomasochistic nature of power" (96).

In this respect, Paul Taylor writes:

> **Beginning with the recollection of a sadomasochistic ritual practiced with an ex-lover, Ashes to Ashes attempts to remove the division between its twittering English setting and a fascist world of cruelty. Only here, that other world enters via the dream-like memories and the prophetic visions of the female protagonist, Rebecca. (1)**

This sadomasochistic nature of power is well illustrated in the strange gestures which Rebecca's ex- lover makes to gain dominance over her body:

> **Rebecca: Well... for example... he would stand over me and clench his fist. And then he'd put his other hand on my neck and grip it and bring my head toward him. His fist... grazed my mouth. And he'd say, "kiss my fist." (Ashes to Ashes, 3)**

entire trust, doesn't he? It's not just your head which is in his hands, is it, it's your spiritual...welfare.

Pause.

So you see what I wanted to know was this...when your lover had his hand on your throat, did he remind you of your hair-dresser? (41-3)

Devlin is in the process of hitting "the glass ceiling of linguistic inerrability, feeling the frustration of "like" in which only simulative images are possible that never convey the authority of the assumed original" (Wixson 14).

Ashes to Ashes is a rhetorical battle of wills, with Rebecca clearly the better player. Throughout the play, Rebecca swings between self- denial and self confirmation. Whereas Devlin is structured by the desire for mastery over her, she masters language to empower herself in the struggle for authority. When Rebecca begins to tell Devlin stories about her lover and his Nazi identity which becomes clearer, particularly late in the play when she remembers the blood in the snow and her lover snatching the babies from their mothers' arms, Devlin unexpectedly shifts the conversation to "Kim and the kids" (55). He disrupts Rebecca's narrative about the train station and trying to "shift the discussion back to the hard world of fact where he can exert some control" (Billington, The Life and Work of Harold Pinter, 379). This is a powerful example of how Devlin and Rebecca are alternatively switching gender roles to achieve authority. According to Francis

failing to achieve dominance via language, Devlin begs Rebecca for concrete, physical details about her former lover:

> **Devlin:** **I have absolutely no idea...as things stand...of what he *look like?* Can't you give him a shape for me, a concrete shape. I want *a concrete* image of him; you see... an image I can carry about with me. I mean, what did he actually look like. If you see what I mean? Length, breadth...that sort of thing. Height, width. I mean, quite apart from his...disposition, whatever that may have been...or his character...or his spiritual...standing. (13)**

As Devlin fails to gain control over Rebecca via language, his attempts to achieve ***authority*** become futile:

> **Devlin:** **Let's talk about something more personal, about something within your own immediate experience. I mean, for example, when the hair-dresser takes your head in his hands and starts to wash your hair very gently and to massage your scalp, when he does that, and your eyes are closed and he does that, he has your**

Rebecca refuses to be silenced or to be treated as a mere object or victim. In the same manner, in her interaction with Devlin, she tends to reverse the divergence of their conversation by interrogating him while evading his questions:

> **Devlin: Look it would mean a great deal to me if you could define him more clearly.**
>
> **Rebecca: Define him? What do you mean, define him?**
>
> **Devlin: Physically.... What about eyes? Did he have any eyes?**
>
> **Rebecca: What colour?**
>
> ***Pause.***
>
> **Devlin: That's precisely the question I'm asking you. (11-13)**

Rebecca's reversal of the questions provokes Devlin's defensive apology for his questions: "I'm in the dark. I need light. Or do you think my questions are illegitimate?" To which Rebecca replies: "What questions?" In this respect, Rebecca represents a threatening figure in her use of a language, which is ultimately characterized by its duplicity and treachery. At such moments in which there is a rendering of the roles of interrogator and interrogated with a degree of flexibility, Rebecca is allowed frequent moments of ***authority*** as questioner, thus, provoking Devlin's feeling of lack of authority and loss of identity. Thus,

terms, Rebecca's imaginative merging with the mother carrying the bundle is a quest for a kind of authoritative selfhood.

Self-knowledge becomes Rebecca's ultimate weapon in .he struggle for ***authority***. Like many Pinter female characters, Rebecca has a "flexibility, freedom, an imaginative sympathy frequently denied to men who are locked in unyielding power structures" (Billington, Life and Work of Harold Pinter 381). Rebecca is capable of controlling not only the conversation, but also Devlin by her speech, silence, and rhetorical skirting throughout the play. Rebecca describes how she used her voice to resist her former lover:

> **And then he'd open his hand and give me the palm of his hand... to kiss... which I kissed.**
>
> ***Pause.***
>
> **And then I would speak.**
>
> **...**
>
> **I said, 'put your hand round my throat'. I murmured it through his hand, as I was kissing it, but he heard my voice, he heard it through his hand, he felt my voice in his hand, he heard it there.**
>
> ***Silence.*** **(Ashes to Ashes, 3-5)**

> **whom he ultimately demands submission. (Silverstein 78)**

Instead of comforting him, Rebecca's answers deepen his feelings of confusion and uncertainty. His fear of being dispossessed of authority permanently drives him to exert dominance over Rebecca. Devlin manages to achieve possession of Rebecca by attempting to regain control over her emotions. Throughout the play, we realize that Devlin's desire for mastery motivates his questions, whereas Rebecca's resistance to him motivates her evasions. At this point of the play, we realize that Rebecca is not a stereotypical passive, dependent woman, nor is Devlin a prototypical aggressive, power- hungry male:

> **Rebecca's evasive responses call attention to Devlin's lack of authority and resist his attempts to narrativize her previous relationship. ... Her resistant qualities make her a potentially subversive character rather than one constricted by patriarchal backlash. (Wixson 11)**

Throughout Ashes to Ashes, Rebecca alternates between self- negation and self- assertion. For instance, when Devlin asks: "What authority do you think you yourself possess which gives you the right to discuss such atrocity?" Rebecca responses: "I have no such authority. Nothing has ever happened to me. Nothing has ever happened to any of my friends" (41). In such

> **Devlin the recognition he craves, stripping him of the "image" without which his subjectivity cannot sustain itself. (Silverstein 83)**

Devlin's confidence in his authority is slipping, "as if he was in a quicksand" (Ashes to Ashes 39), and he loses the sense of stability as an interrogator:

> **You understand why I'm asking you questions. Don't you? Put yourself in my place .I'm compelled to ask you questions. There are so many things I don't know. I know nothing... about any of this. Nothing. I am in the dark. I need light" (11)**

Devlin struggles through his questioning of Rebecca to collect his fragmented being. Ironically, however, in his search for authority and identity, he becomes insecure and uncertain of his identity. In Devlin's heart, we find

> **the paradox of a man who bases his identity on the possession of absolute power, while, at the same time, remaining dependent for this identity on forces external to the self whether ego ideals or Rebecca herself, from**

> **exposition explains the nature and history of Rebecca and Devlin's relationship. And while the time of the play is "now", the events Rebecca recounts seem to refer to historical events in our world, events that she, in her forties, is too young to have experienced first- hand. (Owen 78)**

Devlin's apparently abusive behaviour and his persistent questions to Rebecca in the opening pages of Ashes to Ashes about her past lover and the memory of which she can only imperfectly recount, demonstrate from the beginning that Devlin seeks to master Rebecca's past in order to achieve ***authority***. His words and actions conform to those of the jealous lover who attempts to possess his beloved by mastering her past and by knowing her secrets. Devlin, who is obsessed with the ghost of a rival, perpetually interrogates Rebecca about her former lover and about what he perceives as the lover's authority. He ultimately seeks to identify himself with him at the end of the play:

> **(Devlin) (re)presents the terrifying picture of a man in the grips of an obsession with dominance so overwhelming that it consumes his identity, at the same time leaving him dependent upon Rebecca (as a master/slave dialectic reminds us) for conformation of that identity, Thus, we can detect a hint of pleading mixed with authoritarian command in (his) voice- a plea that Rebecca ignores, *refusing to grant***

> **inevitable sequence lead to its opposite: total domination. (Zeitlin 152-3)**

To overcome this subconscious feeling of insecurity, both Devlin in Pinter's Ashes to Ashes and Tolen in Jellico's The Knack, strive to achieve authority over Rebecca and Nancy. According to Michael Belington, "Pinter's male characters are merely always plagued by some form of doubt, insecurity and uncertainty about their identity" (Freed Donald 130). In this respect, the subordination of women and the male terror of the female seem to be identical in both plays.

Pinter's Ashes to Ashes is predominantly concerned with a man's harassment by violently insisting to know everything about his woman's past. Ashes to Ashes,

> **ostensibly explores a relationship between two people troubled by a traumatic, and often inaccessible, past. They communicate, if at all, with difficulty, and much of their interaction seems combative, alternately aggressive and defensive. More troubling to the audience of Ashes to Ashes than the psycho- erotic tension between Rebecca and Devlin is the impossibility of establishing any "facts" about the world of the play, a world in which the two characters operate with much difficulty: both characters speak of a past obliquely and elusively, and no**

Pinter's and Jellicoe's feminist consciousness is well illustrated by their criticism of male sexual game-playing. Thus, in the two plays Pinter's and Jellicoe's women characters are given positive space and are represented as explicit sexual beings. By doing so, they challenge the notion of male dominance by replacing it with the idea of women struggling to be sexually independent. The complexity of Pinter's and Jellicoe's plays lies in their ability to intermingle the personal and private relations with the public and political issues. This is achieved through the one strand which amalgamates both realms, namely; authority. This integration between the personal and the political is achieved through the sustained ritualisation of action in Ashes to Ashes and The Knack. The playwrights' skill lies in dramatizing the male-female relationship in a unique way.

Men, like Devlin in Pinter's Ashes to Ashes and Tolen in Jellico's The Knack, tend to practice patriarchal oppression of women because of their awareness of the potential power of women. This makes them impose on women a subordinate status as a kind of self defense. Hence, oppression becomes a mask that hides the feeling of insecurity and fear of women due to their inability to compete with females on equal basis. These men fear that, if women are given equal opportunity, men will lose their identity as the masters of the universe. Hence,

> **the vigorous denial of power to the female overtly asserts her Inferiority while at the same time expresses anxiety towards her persistent but normally dormant power ... Woman's refusal of her required subordinate role must, by an**

> **and affection, is to men of another quality, a regularly constituted Academy of gymnasium for training them in arrogance and overbearing ness. (87)**

Man is born to rule and to be superior, whereas woman is born to be ruled as a result of being rationally inferior to man. Saying that a particular group of people is born to rule while another is born to be ruled is the essence of patriarchal society which is fundamentally a hierarchical one. To perpetuate this hierarchy, subordination is justified and the inferiority of women to men becomes a parallel to the master's dominance over the slave. Slaves are associated with females in the sense that both need to be ruled because both lack the capacity of decision-making. In this respect, sex dominance underlies class dominance and is closely associated with political dominance.

The outstanding element that makes Pinter and Ann Jellicoe forerunners of feminist writers is their artistic treatment of the theme of authority and gender which combines the personal with the political aspects of ***authority*** realizing, thus, one of the foremost slogans of the feminist movement of the late sixties, namely, "the personal is political". However, the affinities between Pinter's and Jellicoe's perspective on authority in relation to man-woman relationship are closer to those of the nineteenth century thought, particularly that of Mill rather than to the ideas of the contemporary radical feminists.

mankind, have their source and root in, and drive their principal nourishment from, the present constitution of the relationship between men and women" (Mill, The Subjection of Women, 522). In this respect, the phenomenon of ***authority*** is reduced to man-woman relationship in which: "the power of men over women cannot be but more permanent than that of slave-owners or kings. It gratifies the pride, the love of power and the personal interest of the whole male sex" (Mill 5). The roots of the unhealthy relationship, according to Mill, can be traced back to the early stages of childhood:

> **... people are little aware... how early the notion of his inherent superiority to a girl arises to his mind; how it grows with his growth and strengthen with his strength; how it is inoculated by one schoolboy upon another; how early the youth thinks himself superior to his mother, owing her perhaps forbearance, but no real respect; and how sublime and sultan-like admitting her to partnership of his life. Is it imagined that all this does not prevent the whole manner of existence of the man as an individual and as a social being... Above all, when the feeling of being raised above the whole of the other sex is combined with personal authority over one individual among them; the situation, if a school of conscientious and affectionate forbearance to those whose strongest points of character are conscience**

In patriarchal culture, women are regarded as objects rather than human beings and are, therefore, structured into society as dependents on their male counterparts. Regarded as inferior beings, women are expected to be meek and submissive and are exposed to domestic enclosure under male supremacy. The doctrine of male procreation is well illustrated in Aristotle's view concerning women's biological inferiority and men's superiority. Because the male, according to this view, is active, whereas the female is supposed to be passive, the contribution of the female to procreation is considered inferior to that of the male. This supposed biological inferiority, according to Aristotle's view, makes women intellectually and spiritually inferior to men. Commenting on Aristotle's view, Horowitz writes:

> **The female passively takes on her task, labouring with her body to fulfill another's design and plan. The product of her labour is not hers. The man, on the other hand, does not labour but works... Aristotle *implies that the male is Homo Faber, the* maker who works upon inert matter according to a design, bringing forth a lasting work of art. His soul contributes the form and model of creation. (Horowitz 197)**

According to Aristotle's view, the relationship between man and woman corresponds to the master- slave relationship, within which man exercises his ***authority***. John Stewart Mill argues that: "All the selfish preferences, which exist among

Within patriarchal culture, women are often treated as mere objects whose streotypical role is to provide men with a sense of power, supremacy and autonomy through their physical and emotional subordination. Women throughout the history of humanity have been: **"legal nonentities excluded from political and intellectual life, uneducated..., and appeared to be regarded with disdain by the principle male spokesmen whose comments have survived"** (Slater 4).

Under the domination of patriarchal authority, women are compelled to sacrifice everything that is splendid and virtuous in them as human beings and to tolerate their painful reality. The dehumanizing status of women in patriarchal systems expresses itself in the fact that they are legally powerless, particularly within the institution of marriage. According to Levi Strauss:

> **The total relationship of exchange which constitutes marriage is not established between a man and a woman ... but between two groups of men, and the woman figures only as one of the objects of exchange, not as one of the partners. This remains true even when the girl's feelings are taken into consideration... In acquiescing to the proposed union, she precipiates or allows the exchange to take place, she cannot alter its nature. (115)**

> society at a given time. Gender is a set of cultural roles. It is a costume, a mask, a straitjacket in which men and women dance their unequal dance. Unfortunately, the term is used both in academic discourse and in the media as interchangeable with "sex". In fact, its widespread public use probably is due to it sounding a bit more "refined" than the plain word "sex" with its "nasty" connotations. Such usage is unfortunate, because it hides and mystifies the difference between the biological given--sex--and the culturally created--gender. Feminists above all others should want to point up that difference and should therefore be careful to use the appropriate words. (238)

Lerner also defines Patriarchy as:

> **the manifestation and institutionalization of male dominance over women and children in the family and the extension of male dominance over women in society in general. It implies that men hold power in all the important institutions of society and that women are deprived of access to such power.**
>
> **(Lerner 239)**

AUTHORITY AND GENDER IN HAROLD PINTER'S ASHES TO ASHE AND ANN JELLICOE'S THE KNACK

BY Dr. Wafaa Abdel-Kader Mustafa Hussein (*)

The aim of the present study is to provide an analysis of the issues of ***gender*** and ***authority*** in relation to the subordination of women in patriarchal culture as represented in Pinter's Ashes to Ashes and Jellico's The Knack. In both plays, Pinter and Jellicoe, respectively, present their condemnation of the status of women, the gender role assigned to them in patriarchal culture, as well as the nature of the relationship between the sexes which is based on ***authority***. Both plays focus on exposing the cultural distortions of man-woman relationship through depicting men and women who are brought up within the confinements of patriarchal ideology. Both playwrights strive to make their female characters able to break the bonds of patriarchy through the possibility of emancipation from the oppressive restrictions imposed on them by ***gender***. In her book The Creation of Patriarchy, Gerda Lerner distinguishes between gender and sex as follows:

> **Gender is the cultural definition of behavior defined as appropriate to the sexes in a given**

(*) Lecturer at the Department of English Language Faculty of Education, Suez Canal University

استخدام المسرح في تعليم اللغة
وسيلة لممارسة لغوية مزدوجة الأبعاد

د/ سامية رشدان (*)

يطرح البحث عدة تساؤلات أساسية بشأن كيفية تعليم اللغة الأجنبية. يدور أولها حول كيفية تنمية المعرفة والمهارة اللغوية معًا لدى الطالب. بينما يتعلق الثاني بكيفية اختيار المنهج القادر على إتاحة مثل هذا التناول المزدوج الذي يجمع بين الإلمام النظري والتطبيق العملي، أي يحقق مهارة الاستخدام مع الدراية التامة بآلية عمل اللغة، حيث تشكل بُعدًا لا يمكن تجاهله.

تمثل هذه التساؤلات جوانب أساسية في إشكالية تدريس اللغة الأجنبية الآن، فلم يعد من الممكن الاكتفاء بالاستراتيجية الكلاسيكية التي تعتمد على دراسة المكونات اللغوية منفصلة. ليس المقصود التقليل من أهمية ذلك، لكننا أمام مشكلة أساسية تتعلق باختيار الوسيلة والمنهج اللذين يجب اتباعهما لتقليص المسافة بين اللغة الأجنبية واللغة الأم، بحيث تُفعّل الأولى لتصبح لغة تعامل؟

نحن لا ننكر أن استخدام النصوص الأدبية والأفلام الروائية والأغاني – كان له نتائج إيجابية في مجال تعليم اللغة الأجنبية، غير أن استخدام المسرح يبدو أكثر فاعلية في هذا المجال. فلماذا المسرح؟ يكمن الرد في خاصية النص المسرحي ذاته؛ لأنه نص خيالي يحاكي الحوار اليومي؛ فهو يعتمد في تركيبه على القوانين التي تحكم تسلسل الحوار اليومي وتطوره.

والمسرح بتجسيده لشكل هذه الحوارات الحقيقية وتركيبتها يستثمر البعد النظري والتطبيقي للغة، بالإضافة إلى ممارسة الطالب لهذين البعدين في إطار تعلمه اللغة الأجنبية وتنميتها.

(*) أستاذ مساعد للغة الفرنسية ، كلية الآداب – جامعة القاهرة.

- Marie-Anne PAVEAU, Georges-Elia SARFATI, ***Les grandes théories de la linguistique***, Armand COLIN/VUEF, 2003.
- Jean-Jacques ROBRIEUX, ***Rhétorique et argumentation***, NATHAN/HER, Paris, 2000.
- Jean-Pierre RYNGAERT, ***Introduction à l'analyse du théâtre***, NATHAN/VUEF, Paris, 2000.
- Anne Ubersfeld, ***Lire le théâtre III***, Belin, Paris 1996.



[1] J'ai déjà utilisé les textes littéraires dans les cours de langue. Cette expérience a fait l'objet d'un article publié dans le *Français Dans Le Monde* no. 330, Nov.-Dec. 2003, sous le titre : ***Le texte littéraire, document authentique***, pp. 36-37.

[2] De même, l'emploi de la chanson en classe de langue a fait l'objet de mon intervention au colloque de l'Association tunisienne des professeurs de français, tenu à Sousse en 2004. Le texte, un outil important dans la rénovation de l'enseignement de la langue.

[3] Marie-Anne PAVEAU, Georges-Elia SARFATI, **Les grandes théories de la linguistique**, Armand Colin/VUEF, 2003.

[4] Cf. Anne Ubersfeld, ***Lire le théâtre III***, Belin, Paris 1996.

[5] Maurice RAT, ***Scènes choisies de Molière***, Fernand NATHAN, Paris, 1938, p. 62, note 41.

[6] Marguerite DURAS, ***Théâtre I, La Musica***, Gallimard, Paris, 1965, pp.141-144.

[7] Eugène IONESCO, ***Théâtre I, La leçon***, Gallimard, Paris, 1984, pp. 64-67.

[8] Ce texte, par rapport aux autres textes du corpus, peut sembler long, mais ce choix est volontaire dans la mesure où on a estimé nécessaire de présenter à la classe, parmi les séquences proposées, des séquences assez longues dont la mémorisation constituera un exercice intéressant au niveau de la pratique morale de la langue, en particulier en ce qui concerne l'amélioration de l'élocution et de la capacité de l'expression chez l'apprenant.

[9] Jean-Louis BARRAULT, ***Mise en scène de Phèdre de Racine***, Seuil, Paris, 1946, p. 158. Texte au programme de la première année du département de français de la Faculté des Lettres de l'Université du Caire.

[10] Marguerite DURAS, ***Théâtre I, Le Square***, Gallimard, Paris, 1965, pp. 93-101.

Bibliographie

Pièces de théâtre :

- Jean-Louis BARRAULT, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, Seuil, 1946.
- Marguerite DURAS, - *ThéâtreI, La Musica*, Gallimard, 1965.
  - *Théâtre I, Le Square*, Gallimard, 1965.
- Eugène IONESCO, *Théâtre I, La Leçon*, Gallimard, 1984.

Ouvrages linguistiques :

- Annie DELAVEAU, *Syntaxe – La phrase et la subordination*, Armand COLIN/VUEF, 2001
- Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les actes de langages dans le discours*, Théories et fonctionnement, NATHAN/VUEF, Paris, 2001.
- Dominique MAINGUENEAU, *L'Enonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1999.
- Philippe MONNERET, René RIOUL, *Questions de syntaxe française*, PUF, Paris, 1999.

Ouvrages critiques :

- Catherine FROMILHAGUE, Anne SANCIER-CHÂTEAU, *Analyses stylistiques. Formes et genres*, NATHAN/HER, 2000.
- Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990.
- Catherine NAUGRETTE, *L'esthétique théâtrale*, NATHAN/HER, Paris, 2000.
- Patrice PAVIS, *Le théâtre contemporain*, NATHAN/VUEF, Paris, 2000.

Il s'agit essentiellement d'introduire un facteur qui corrobore l'auto-apprentissage de la langue étrangère, dans la mesure où il permet de prendre contact avec cette langue telle qu'elle est pratiquée, utilisée, voire imprégnée d'une culture particulière ; le cas de la langue française est flagrant, car tous les francophones ne parlent pas le même français. Et il y a une dimension culturelle inhérente aux différents parlers de cette langue : celle de la personnalité du peuple utilisateur. D'ailleurs, une langue neutre n'existe que virtuellement. Dans la pratique, elle est toujours personnalisée, à travers une dimension variable, omniprésente qui appartient à ses conditions particulières d'utilisation.

Aussi, à travers la pratique des textes de théâtre, l'apprenant sera-t-il automatiquement équipé pour l'utilisation de la langue étrangère, dans toutes ses dimensions, il n'aura plus à effectuer lui-même ce passage de la théorie apprise à l'application personnelle.

Cette attitude décontractée, vis-à-vis de l'utilisation de la parole, attire l'attention de l'apprenant ailleurs, elle n'est plus axée sur la construction et la formulation de la parole d'après un modèle appris, mais, plutôt sur la portée significative du fonctionnement de la langue utilisée, ce qui permet à la créativité – au sens linguistique du terme, c'est-à-dire « l'aptitude du sujet parlant à produire et comprendre un nombre infini de phrases » - de prendre une tournure contrôlée et totalement positive.

●●●●●●

Jeune Fille : J'aurais cru pourtant que c'était comme un devoir de tous les hommes, d'être heureux, comme on recherche le soleil plutôt que l'ombre. (...) Monsieur chez qui je sers, on pourrait le croire heureux. C'est un homme dans les affaires, qui a beaucoup d'argent. Pourtant, il est distrait comme, oui, quelqu'un qui s'ennuie (...). Sa femme aussi, on pourrait la croire heureuse. Mais, moi, je sais que non, (...) elle passe pour être comblée par la vie. Mais moi, je sais que non (...). Bien souvent, le soir, elle vient à la cuisine avec un air désoeuvré qui ne trompe pas, et elle a l'air de rechercher ma compagnie.

Conclusion

En guise de conclusion, j'oserais affirmer que l'apport essentiel de l'utilisation des textes dramatiques dans les cours de langue, serait surtout d'introduire, dans ce domaine d'apprentissage, une notion incontournable. Il s'agit d'une tendance actuelle qui marque une attitude positive vis-à-vis des différentes activités de la vie.

Ainsi serait-il légitime de parler – à l'instar de « développement ou de consommation durables » – de « communication durable », pour désigner une façon consciente et surtout meilleure, réussie et continue de l'utilisation de la parole ; une démarche active, garantie et tenant compte de tous les éléments de la procédure langagière. Cette « communication durable » vise à sensibiliser les apprenants aux règles d'usage de la langue, à les mobiliser pour communiquer durablement, c'est-à-dire en adaptant une attitude positive vis-à-vis du langage laquelle avantagerait la cohérence et l'efficacité.

Quelle serait l'importance d'un tel apport ?

Le texte sans les didascalies	*Le texte avec les didascalies*
Première sous séquence	
	L'enfant réclame du fond du square.
L'Enfant : J'ai soif.	L'Enfant : J'ai soif.
	La jeune fille sort un thermos et une timbale de son sac, disparaît.
Homme : C'est vrai qu'après avoir mangé ses tartines, il doit avoir soif.	Homme : C'est vrai qu'après avoir mangé ses deux tartines il doit avoir soif.
	La jeune fille, revient, montre le thermos qu'elle rebouche.
Jeune Fille : Mais, monsieur, je lui ai apporté du lait.	Jeune Fille : Mais monsieur, je lui ai apporté du lait.

Deuxième sous séquence

Homme : Quand je vois les enfants, une confiance m'emplit soudain, sans que je puisse en dire la raison. Comme un soulagement aussi de je ne sais quel accablement. (...) Quelquefois, lorsque je ne trouve personne à qui parler, je leur parle. Mais vous savez bien ce qu'il en est, on ne peut pas parler beaucoup aux enfants. Je ne veux pas dire, à mon tour, que je suis malheureux ou triste quand je dis que parfois j'éprouve un besoin de parler si vif que je m'adresse à des enfants. Non, si je vais quelquefois dans les squares, c'est quand je suis resté quelques jours sans parler, vous voyez, sans bavarder (...). Alors, dans ces conditions, au bout de quelques jours, on s'en ressent, naturellement. On s'ennuie si fort de bavarder avec quelqu'un et que quelqu'un vous écoute, que ça peut vous rendre même un peu malade, vous donner comme un peu de fièvre.

Jeune Fille : Oui, je sais, il semble alors qu'on pourrait se passer de tout, de manger, de dormir, plutôt que de bavarder (...). Moi, quelquefois, je parle toute seule.

Homme : Cela m'est arrivé, à moi aussi.

Troisième sous séquence

Jeune Fille : Il n'y en a pas beaucoup, n'est-ce pas, des gens heureux ?

Homme : Je ne crois pas, non. Il y en a qui croient important de l'être, et qui croient l'être mais qui, au fond, ne le sont pas tellement que ça.

Dans toute leur noirceur retracez-moi ses crimes ;
Échauffez mes transports trop lents, trop retenus.
Tous ses crimes encor ne vous sont pas connus ;
Sa fureur contre vous se répand en injures :
Votre bouche, dit-il, est pleine d'impostures ;
Il soutient qu'Aricie a son cœur, a sa foi,
Qu'il l'aime.

PHÈDRE

Quoi ! Seigneur ?

THÉSÉE

Il l'a dit devant moi.
Mais je sais rejeter un frivole artifice.
Espérons de Neptune une prompte justice.
Je vais moi-même encore au pied de ses autels
Le presser d'accomplir ses serments immortels.

Texte no. 4
Marguerite DURAS
Extrait du Square[10]

Ici les indications scéniques figurent seulement dans la première sous séquence de notre découpage ; elles décrivent le démarrage timide d'une conversation entre deux étrangers, et créent ainsi le cadre nécessaire à la compréhension de la parole échangée ; L'absence d'autres indications scéniques dans le reste du texte s'explique par leur inutilité, vue la nature limitée des rapports entre les deux personnages.

Toutefois, cette séquence permettra d'aborder des thèmes d'actualité comme la solitude, l'incommunicabilité et le bonheur.

Dans cette scène on découvre la parole action, capable de bouleverser, de fond en comble, une situation donnée : ainsi une simple révélation réussit à transformer Phèdre d'une femme adultère et coupable en une femme victime, blessée et totalement brisée. À travers cette transformation du personnage actant, les étudiants vont pouvoir constater le fonctionnement autonome de la parole et le pouvoir actif et incontournable des mots.

Première sous séquence

PHÈDRE

Seigneur, je viens à vous, pleine d'un juste effroi.
Votre voix redoutable a passé jusqu'à moi.
Je crains qu'un prompt effet n'ait suivi la menace.
S'il en est temps encore, épargnez votre race ;
Respectez votre sang, j'ose vous en prier.
Sauvez-moi de l'horreur de l'entendre crier ;
Ne me préparez point la douleur éternelle
De l'avoir fait répandre à la main paternelle.

THÉSÉE

Non, Madame, en mon sang ma main n'a point trempé

Mais l'ingrat toutefois ne m'est point échappé.
Une immortelle main de sa perte est chargée.
Neptune me la doit, et vous serez vengée.

Deuxième sous séquence

PHÈDRE

Neptune vous la doit ! Quoi ? vos vœux irrités...

THÉSÉE

Quoi ? craignez-vous déjà qu'ils ne soient écoutés ?
Joignez-vous bien plutôt à mes vœux légitimes.

On remarque qu'il est difficile de faire un découpage au niveau du dialogue du professeur et de l'élève – à moins de couper au milieu des répliques elles-mêmes – vue la subtilité avec laquelle s'effectue le glissement d'un sujet à un autre.

Toutefois, on note que c'est la réintroduction des didascalies qui permettra de retracer l'évolution des rapports entre les co-énonciateurs. Etant donné que les indications détaillées fournies sur le comportement des personnages, leur ton, leur attitude permettront de rétablir, à travers le jeu, la dimension active de la parole, absolument absente de ce dialogue, à cause de l'absence de tout enchaînement logique ou d'interaction effective entre les paroles échangées.

La conformité de la conversation au cadre formel qui régit l'échange verbal entre les interlocuteurs, fait ressortir l'incohérence et la contradiction des propos tenus sur les thèmes abordés et contribuent ainsi, à travers l'absurdité de la parole proférée, à mettre en valeur l'importance de la cohérence et de l'intégrité, comme règle primordiale à la formation du sens.

Texte no. 3
Jean RACINE
Extrait de PHÈDRE[9]
Acte IV – Scène

Un texte classique semblerait de prime abord inadéquat à un cours de langue. Mais le choix de ce texte se justifie, comme on l'a précédemment précisé, par le niveau des apprenants et les objectifs du cours.

Le Professeur : Il y a trente ans que j'habite la ville. Vous n'y êtes pas depuis longtemps ! Comment la trouvez-vous ?

L'Élève : Elle ne me déplaît nullement. C'est une jolie ville, agréable, un joli parc, un pensionnat, un évêque, de beaux magasins, des rues, des avenues…

Le Professeur : C'est vrai, Mademoiselle. Pourtant j'aimerais autant vivre autre part. À Paris, ou au moins à Bordeaux ?

L'Élève : vous aimez Bordeaux ?

Le Professeur : Je ne sais pas. Je ne connais pas.

L'Élève : Alors, vous connaissez Paris ?

Le Professeur : Non plus, Mademoiselle, mais si vous me le permettez, pourriez-vous me dire, Paris, c'est le chef-lieu de … Mademoiselle ?

L'Élève : Paris, c'est le chef-lieu de… France ?

Le Professeur : Mais oui, Mademoiselle, bravo, mais c'est très bien, c'est parfait. Mes félicitations. Vous connaissez votre géographie nationale sur le bout des ongles. Vos chefs-lieux[8].

Professeur bégayera, très légèrement, peut-être.

Le Professeur : Il y a trente ans que j'habite la ville. Vous n'y êtes pas depuis longtemps ! Comment la trouvez-vous ?

L'Élève : Elle ne me déplaît nullement. C'est une jolie ville, agréable, un joli parc, un pensionnat, un évêque, de beaux magasins, des rues, des avenues…

Le Professeur : C'est vrai, Mademoiselle. Pourtant j'aimerais autant vivre autre part. À Paris, ou au moins à Bordeaux ?

L'Élève : vous aimez Bordeaux ?

Le Professeur : Je ne sais pas. Je ne connais pas.

L'Élève : Alors, vous connaisse Paris ?

Le Professeur : Non plus, Mademoiselle, mais si vous me le permettez, pourriez-vous me dire, Paris, c'est le chef-lieu de … Mademoiselle ?

L'Élève, *cherche un instant, puis, heureuse de savoir* : Paris, c'est le chef-lieu de… France ?

Le Professeur : Mais oui, Mademoiselle, bravo, mais c'est très bien, c'est parfait. Mes félicitations. Vous connaissez votre géographie nationale sur le bout des ongles. Vos chefs-lieux.

descends... dans deux minutes.

Merci. Je descends... dans deux minutes.

Deuxième sous séquence

Le Professeur entre. C'est un petit vieux à barbiche blanche ; il a des lorgnons, une calotte noire, il porte une longue blouse noire de maître d'école, pantalons et souliers noirs, faux col blanc, cravate noire. Excessivement poli, très timide, voix assourdie par la timidité, très correct, très professeur. Il se frotte tout le temps les mains ; de temps à autre, une lueur lubrique dans les yeux, vite réprimée.

Au cours du drame, sa timidité disparaîtra progressivement, insensiblement ; les lueurs lubriques de ses yeux finiront par devenir une flamme dévorante, ininterrompue ; d'apparence plus qu'inoffensive au début de l'action, le Professeur deviendra de plus en plus sûr de lui, nerveux, agressif, dominateur, jusqu'à se jouer comme il lui plaira de son élève, devenue, entre ses mains, une pauvre chose. Évidemment la voix du Professeur devra elle aussi devenir, de maigre et fluette, de plus en plus forte, et, à la fin, extrêmement puissante, éclatante, clairon sonore, tandis que la voix de l'Élève se fera presque inaudible, de très claire et bien timbrée qu'elle aura été au début du drame. Dans les premières scènes, le

La Bonne : Bonjour, Mademoiselle.

L'Élève : Bonjour, Madame. Le professeur est à la maison ?

La Bonne : C'est pour la leçon ?

L'Élève : Oui. Madame.

La Bonne : Il vous attend, asseyez-vous un instant, je vais le prévenir.

L'Élève : Merci, Madame.

La Bonne : Monsieur, descendez, s'il vous plait. Votre élève est arrivée.

Voix Du Professeur : Merci. Je

souriante, elle deviendra progressivement triste, morose ; très vivante au début, elle sera de plus en plus fatiguée, somnolente ; vers la fin du drame sa figure devra exprimer nettement une dépression nerveuse ; sa façon de parler s'en ressentira, sa langue se fera pâteuse, les mots reviendront difficilement dans sa mémoire et sortiront, tout aussi difficilement, de sa bouche ; elle aura l'air vaguement paralysée, début d'aphasie ; volontaire au début, jusqu'à en paraître presque agressive, elle se fera de plus en plus passive, jusqu'à ne plus être qu'un objet mou et inerte, semblant inanimée, entre les mains du Professeur.

La Bonne : Bonjour, Mademoiselle.

L'Élève : Bonjour, Madame. Le Professeur est à la maison ?

La Bonne : C'est pour la leçon ?

L'Élève : Oui. Madame.

La Bonne : Il vous attend, asseyez-vous un instant, je vais le prévenir.

L'Élève : Merci, Madame.

Elle s'assied près de la table, face au public ; à gauche la porte d'entrée ; elle tourne le dos à l'autre porte par laquelle, toujours se dépêchant, sort la Bonne qui appelle :

La Bonne : Monsieur, descendez, s'il vous plaît. Votre élève est arrivée.

Voix Du Professeur, *plutôt fluette :*

traditionnel. La familiarité de ce cadre sera contredite, plus tard, par l'étrangeté de la parole échangée entre le professeur et l'élève. Et l'incohérence de leur dialogue brisera ainsi, en détrompant l'attente du spectateur, une des conditions essentielles de l'énonciation et rendra l'absurdité de la parole encore plus flagrante.

Le texte sans les didascalies	***Le texte avec les didascalies***
Première sous séquence	
	Au lever du rideau, la scène est vide, elle le restera assez longtemps. Puis on entend la sonnette de la porte d'entrée. On entend la
Voix de la Bonne : Oui tout de suite.	voix de la Bonne, ***en coulisse :*** Oui. Tout de suite. ***Précédant la bonne elle-même, qui, après avoir descendu, en courant, des marches, apparaît. Elle est forte ; elle a de 45 à 50 ans, rougeaude, coiffe paysanne.*** La Bonne ***entre en coup de vent, fait claquer derrière elle la porte de droite, s'essuie les mains sur son tablier, tout en courant vers la porte de gauche, cependant qu'on entend un deuxième coup de sonnette . (Elle ouvre la porte. Apparaît la jeune élève, âgée de 18 ans. Tablier gris, petit col blanc, serviette sous le bras).*** ***Au cours du drame qui va se jouer, elle (l'élève) ralentira progressivement le rythme vif de ses mouvements, de son allure, elle devra se refouler ; de gaie et***

	l'expédition... si je peux vous épargner cette corvée.
Elle : Quels meubles ? Ah oui... merci, non ... je ne sais pas encore ce que je vais faire ... si je les garde ou non... Je vous remercie. Bonsoir.	Elle : Quels meubles ? (*Elle se souvient*). Ah oui... merci, non... (*Un temps*). Je ne sais pas encore ce que je vais faire... si je les garde ou non... Je vous remercie. (*Un temps encore*). Bonsoir.
Lui : Bonsoir.	Lui : Bonsoir.
	Elle sort, Michel Nollet reste seul. Il allume une cigarette, reste debout. Il est très nerveux, mais il se contient presque parfaitement. Le téléphone sonne.

Texte No. 2
Eugène IONESCO
Extrait de La Leçon[7]

Ce type de texte : *« un drame comique »*, comme l'appelle l'auteur, aide à modifier l'attitude passive des apprenants, à déclencher une atmosphère décontractée et surtout, à organiser une classe de langue pleine d'ambiance, ce qui constitue des éléments favorables à l'apprentissage direct d'une langue étrangère.

Pour aborder cet extrait, on procèdera toujours de la même façon, en deux temps.

Chaque fragment sera joué plusieurs fois par différents étudiants.

Dans cette partie, la didascalie, tout comme le dialogue de la bonne et de l'élève, permet de nous situer dans un cadre

madame Roche.	Vieille Dame : Voici votre clef, madame Roche.
Elle : Non, merci... Je ne monte pas. J'étais venue pour ce télégramme, je ressors... je vais faire un tour.	Elle : Non, merci... Je ne monte pas. J'étais venue pour ce télégramme, je ressors... je vais faire un tour.
Vieille Dame : Ça a changé Evreux. C'est extraordinaire. Derrière la gare on ne reconnaît plus rien.	Vieille Dame : Ça a changé Evreux. C'est extraordinaire. Derrière la gare on ne reconnaît plus rien.
Elle : Et à ... La Boissière ?	Elle : Et à ... La Boissière ?
Vieille Dame : À La Boissière il paraît que non... pas tellement ... il faut vous dire que je ne sors pas souvent et pas aussi loin...	Vieille Dame, *gênée* : À La Boissière il paraît que non... pas tellement ... il faut vous dire que je ne sors pas souvent et pas aussi loin...
Elle : À tout à l'heure.	Elle : À tout à l'heure.
Vieille Dame : À tout à l'heure, madame Roche	Vieille Dame : À tout à l'heure, madame Roche.

Troisième sous séquence

	Silence de nouveau, Anne-Marie Roche ressort de la réception, tandis qu'elle met le télégramme dans son sac. Elle voit Michel Nollet, s'arrête. Levé, tourné vers elle, celui-ci la regarde et s'incline. Elle fait un très léger signe de tête.
Lui : Je voulais vous dire ... si vous avez besoin de moi...	Lui : Je voulais vous dire... si vous avez besoin de moi....
	Sourire pincé, très contraint.
Lui : ... pour ces meubles qui sont au garde-meuble... je peux me charger de l'expédition ... si je peux vous épargner cette corvée.	Lui, *continue* : ... pour ces meubles qui sont au garde-meuble... je peux me charger de

nous aurons un service d'avion trois fois par semaine... mais en attendant... voici votre clef, monsieur Nollet.

Lui : Je vous remercie, mais je ne monte pas. Pourriez-vous me demander un numéro à Paris ? Littré 82-26.

Vielle Dame : Littré 89-26. Très bien, monsieur Nollet, je vous le passe dans le salon ?

Lui : Si vous voulez, oui, merci.

nous aurons un service d'avion trois fois par semaine... mais en attendant... Voici votre clef, monsieur Nollet.

Lui : Je vous remercie, mais je ne monte pas. Pourriez-vous me demander un numéro à Paris ? Littré 89-26

Vieille Dame, *répète* : Littré 89-26. Très bien, monsieur Nollet. Je vous le passe dans le salon ?

Lui, *il hésite* : Si vous voulez, oui. Merci.

Michel Nollet revient dans le salon et attend debout près du bureau. On entend la vieille dame qui demande le numéro.

Deuxième sous séquence

Vieille Dame : Il y a un télégramme pour vous, madame... madame Roche

Elle : Ah oui ? Je l'attendais justement.

Vieille Dame : Voici votre clef,

Un temps assez long. Puis, une femme, Anne-Marie Roche, entre. Elle se dirige vers la réception, comme l'homme l'a fait. Dès qu'il la voit Michel Nollet marque une émotion très retenue.

Anne-Marie Roche ne l'a pas vu.

Vieille Dame : Il y a un télégramme pour vous, madame (*elle bafouille..*)... madame Roche.

Elle, *sans étonnement*: Ah oui ? Je l'attendais justement.

Nous ne somme plus seuls à entendre la conversation. Michel Nollet l'écoute aussi.

apportées par les didascalies. Ensuite, on va terminer par l'interprétation de la séquence dans sa globalité.

Au fur et à mesure de la progression dans la lecture du texte et dans le jeu, le sens se précisera à travers deux dimensions qui seront explicitées par les didascalies, à savoir la révélation efficace des conditions d'énonciation, ainsi que le déchiffrement de l'évolution de la situation dramatique.

Ce qui nous intéresse ici c'est de sensibiliser les étudiants à ce complément de sens. Et petit à petit, ces derniers vont constater une meilleure intelligibilité du texte, due à ces différentes dimensions – spatiale, auditive et comportementale - données par les didascalies.

En d'autres termes, il s'agit d'aboutir à une lecture performante qui constituera en quelque sorte une pré-mise en scène, et qui permettra surtout, aux apprenants, de comprendre que les mots sont un élément sur lequel on peut intervenir personnellement pour effectuer des actes de parole.

Le texte sans les didascalies	***Le texte avec les didascalies***
Première sous séquence	
	Michel Nollet entre, traverse la partie gauche de la scène et va vers la réception de l'hôtel. On entend ce qui suit de la coulisse.
Lui : s'il vous plaît madame, vous êtes sûre qu'il n'y a toujours que ce train de neuf heures seize pour Paris ?	Lui : S'il vous plaît, madame ? Vous êtes sûre qu'il n'y a toujours que ce train de neuf heures seize pour Paris ?
Vieille Dame : Sûre, monsieur Nollet, hélas ! L'année prochaine	Vieille Dame : Sûre, monsieur Nollet, hélas ! L'année prochaine

Extrait de La Musica[6]

C'est la banalité des propos qui m'intéresse dans ce texte. Elle permettra de faciliter l'identification de l'apprenant au personnage dont il joue le rôle.

Dans un premier temps, ce texte, comme tous les autres textes du corpus, sera présenté aux apprenants sous forme de sous séquences dans lesquelles on a choisi d'éliminer toutes les indications scéniques.

Les étudiants vont jouer directement les rôles qui leur seront attribués dans chaque sous-séquence sans aucune préparation.

Ces rôles seront répétés à plusieurs reprises par le plus grand nombre d'étudiants possible. Les apprenants qui ne participeront pas au jeu, vont prendre le rôle des spectateurs, comme prévu.

À travers ce premier exercice, on cherchera surtout à familiariser les étudiants avec le texte, à les amener à le dire automatiquement tel qu'il se présente. Il s'agit essentiellement de pratiquer une sorte de récitation ; le sens révélé reste ambigu sur plusieurs détails concernant la situation même.

Dans un deuxième temps, on présentera aux apprenants la même séquence avec le même découpage, mais en y introduisant cette fois-ci les didascalies.

On procèdera de la même façon en abordant progressivement les sous- séquences et en demandant aux « acteurs » de tenir compte avant de procéder au jeu, de toutes les précisions

Le Corpus

Par fidélité à la consigne de base : *« nous sommes dans un cours de langue »*, on a tenu à respecter dans le choix des textes la démarche préconisée dans le descriptif de la méthode, laquelle viserait une meilleure compréhension du fonctionnement de la parole aussi bien que le développement du maniement automatique de la langue.

C'est ce qui justifie d'ailleurs la préférence donnée aux pièces plus ou moins traditionnelles, où le fonctionnement de la parole reproduit celui de la conversation réelle, dans laquelle la valeur propre aux mots s'efface pour mettre en évidence leur usage fonctionnel.

Ainsi a-t-on choisi d'écarter, de prime abord, les pièces dans lesquelles le rôle de la parole et de la langue se réduisait à l'exhibition des mots : il s'agit des formes théâtrales dans lesquelles on ignore le caractère dramatique de la parole au profit d'un déploiement gratuit de la langue, comme, par exemple, les pièces de Valère Novarina ou les œuvres expérimentales de Michel Vinaver.

Quelques textes à titre indicatif :

Je rappelle que le choix de ce corpus s'adresse aux étudiants du département de français de la faculté des lettres de l'Université du Caire. Il a été choisi en fonction de leur niveau, de leurs programmes et de leurs besoins.

Texte No. 1
Marguerite Duras

Troisième étape : Les étudiants échangeront leurs rôles respectifs – au niveau des mêmes sous séquences –. Il s'agit d'effectuer un premier contact avec la notion de « rapport de force» qui existe au niveau de toute interaction conversationnelle.

Quatrième étape : On procèdera à la répétition de l'exercice précédent avec d'autres apprenants : un jeu différent permet une prise de conscience d'une autre dimension signifiante de la parole, celle des conditions d'énonciation.

Cinquième étape : On introduira un rôle de metteur en scène parmi les étudiants spectateurs dont la fonction serait d'établir ces conditions – y compris les rapports entre les personnages – de composer les différents rôles et de leur donner l'épaisseur nécessaire en introduisant tout le bagage signifiant propre aux différents personnages.

Dernière étape : Les spectateurs vont commenter la différence entre le jeu initial et la reprise, et ils vont essayer de dégager les éléments qui l'ont provoquée.

À propos des consignes :

Trois consignes :

- *La première consigne :* L'apprenant doit s'identifier, dans la mesure du possible, au rôle de son personnage.

- *Deuxième consigne* : L'analyse et l'étude, voire tout le travail sur le texte, doit porter uniquement sur le fonctionnement du langage et non sur le psychisme des personnages.

- *Troisième consigne* : Ne jamais perdre de vue le présupposé de base *« nous sommes dans un cours de langue »*.

Deuxièmement : Une autre option intéressante serait de choisir pour corpus de base un texte intégral, ce qui permet d'étudier le discours des différents personnages dans sa totalité d'une part, et d'apprécier le rôle du processus d'accumulation de détails et d'éléments signifiants dans l'accomplissement du sens d'autre part.

De ce point de vue, il semble qu'au niveau du texte théâtral, la frontière entre le fonctionnement du discours fictif et celui du discours réel s'estompe, ce qui rend difficile la séparation entre cours de langue et cours dramatique. Et si l'étude linguistique constitue un des accès principaux à l'analyse du texte théâtral, de même, l'analyse du texte représente aussi un des moyens les plus efficaces de l'étude du fonctionnement de la langue.

Ceci dit, je tiens à préciser que ces propositions restent à titre indicatif, et il va de soi que chaque professeur a la liberté de proposer les textes de son choix, en fonction des objectifs choisis et du niveau des apprenants

À propos des étapes :

Dans un premier temps, le professeur occupera la place du metteur en scène qu'il cèdera le plus tôt possible aux étudiants qui seront conviés à proposer d'autres interprétations.

Première étape : On procède à un prédécoupage de la séquence (ou du texte) choisie en sous-séquences.

Deuxième étape : De prime abord, on distribue les rôles, dans ces sous séquences, aux apprenants qui procèderont au jeu sans aucune préparation. Le reste des étudiants seront les spectateurs.

De ce point de vue, le rôle du spectateur témoin est une partie prenante du processus d'apprentissage, ce n'est pas le même cas, en ce qui concerne les destinataires des autres œuvres de fiction qui sont autonomes et fermées à toute intervention possible.

Description de la méthode

À propos du choix des textes du corpus, plusieurs critères sont valables :

Premièrement, le choix de ces textes peut être guidé par le but de faciliter l'identification de l'apprenant au personnage dont il joue le rôle.

De même, et dans le but de doper la pratique orale, on peut privilégier les textes qui respectent avec plus ou moins d'exactitude des éléments réels de l'échange communicationnel, et écarter ceux qui mettent l'accent sur la valeur esthétique des énoncés.

Dans le même cadre, on peut aussi tenir compte, dans son choix, des thèmes abordés et privilégier des textes qui font réfléchir sur notre société d'aujourd'hui avec ses problèmes essentiels, tels l'ennui, le manque d'emploi, l'incommunicabilité, la solitude, le silence.... etc; ou bien des textes qui reproduisent tel ou tel genre de discours (lyrique, informatif, politique... etc,) en rapport avec le programme enseigné aux apprenants, et qui permettent de mettre l'accent sur tel ou tel mode d'échange lié à une activité sociale donnée, comme par exemple l'activité judiciaire qui privilégie certains modes d'échange, comme l'interrogation, l'accusation, le plaidoyer ....etc.

Cette explication, quoique tout à fait légitime, soulève une question simple mais incontournable : à qui s'adresse le texte théâtral ? Ce qui nous mènera inévitablement à parler encore une fois de la nature du texte dramatique.

Personne ne peut nous empêcher de lire un texte de théâtre comme une œuvre littéraire. Mais ceci ne nous permet pas d'ignorer, tout de même, qu'il est essentiellement destiné à la scène. De toute évidence, la conception de base est différente. Mais c'est la deuxième approche qui nous intéresse.

De ce point de vue, la remarque en question (à propos de la rime visuelle dans le texte de Molière), attirant toute l'attention sur un problème d'orthographe, non seulement réduit l'ouvrage dramatique à une œuvre littéraire et entrave ce que doit être le théâtre, mais elle dénature surtout le discours théâtral dont l'essentiel est la double énonciation, étant donné que le destinataire final de la parole théâtrale, contrairement à ceux des autres discours fictifs, n'est pas le lecteur virtuel, mais plutôt le spectateur témoin qui se distingue par sa présence et sa proximité.

Ceci nous permet de relever l'existence d'un plus que le théâtre peut apporter dans l'apprentissage de la langue étrangère, par rapport à l'apport des textes littéraires ou para-littéraires. Car si ces derniers permettent une meilleure compréhension des théories du fonctionnement de la langue, à travers une explicitation des notions essentielles, les textes de théâtre permettent, non seulement une compréhension approfondie du fonctionnement linguistique, mais aussi une participation réelle de l'apprenant qui joue le rôle concret du spectateur lequel se distingue, ici, par une présence effective, compatible avec une capacité d'intervention.

leurs référents. Et s'il n'y a personne derrière le « je » qui parle – ni d'ailleurs derrière le « tu » qui écoute – c'est aux apprenants d'investir ce vide, d'actualiser la parole, de se l'approprier.

Alors, ce qui constituait l'une des difficultés de l'analyse dramatique, représenterait une efficacité dans les cours de langue, et c'est cette vacuité, ce vide qui permettrait une exploitation totale de cette parole immédiate, directe et pour un moment, personnelle.

À propos de la place du locutaire.

On insistera surtout sur l'idée qu'il s'agit d'un co-locuteur dont la parole vient en deuxième lieu, en suite à une parole initiale. Ce qui permettra d'expliciter la nature et le fonctionnement de la parole.

La place du témoin.

À la différence des destinataires des autres œuvres littéraires, le spectateur au théâtre est un témoin.

Et une simple remarque, notée en bas de page, dans une ancienne édition de Nathan, intitulée *« Scènes choisies de Molière »* m'a instinctivement rappelé la problématique de la spécificité du rôle du spectateur dans le processus théâtral. Cette note portait sur l'orthographe des mots (je voi) et (thèbe) dans la scène 2 de l'acte I de l'Amphitryon de Molière. L'auteur de l'ouvrage, attribuait l'absence du « s » final dans ces deux mots (voi/thèbe) à la recherche d'une rime visuelle de la part de Molière[5].

permet du même coup, d'éclaircir, de rehausser et de couvrir parfaitement l'ensemble des variantes situationnelles relatives aux différents registres de la vie quotidienne, ce qui constitue un exercice pratique pour les étudiants sans avoir recours à des situations artificielles composées.

Dans ces situations dramatiques soutenues par une fable, l'apprenant peut prendre à son compte l'énoncé du personnage, vivre cette interaction conversationnelle et devenir pour un laps de temps le locuteur concret de la parole prononcée ; dans ce sens, on peut dire que le théâtre réussit à investir l'apprenant qui authentifie, automatiquement, au niveau de la pratique, l'acte fictif d'une communication verbale. Non seulement il dit, il récite des mots, mais il reproduit aussi le côté physique de cette parole. Et si toutes les approches analytiques des textes théâtraux condamnent actuellement l'identification aux personnages, cette illusion du réel est bénéfique en cours de langue. L'identification, voire l'acte de s'approprier la parole prononcée - même si on est tout à fait conscient qu'il s'agit d'une illusion, voire d'un jeu - permet de pratiquer l'énonciation dans toutes ses dimensions ; chaque apprenant peut occuper, à tour de rôle, la place du locuteur, considéré comme le parlant concret - du locutaire - considéré comme le récepteur direct - ou du témoin - considéré comme le récepteur indirect[4].

Un mot sur la place du locuteur :

En s'appropriant la parole, on l'actualise, c'est-à-dire qu'on exploite ainsi ce que Anne Ubersfeld appelle *« le rapport pervers »* du théâtre à la parole ; en d'autres termes, il s'agit du rapport virtuel, de la potentialité que détiennent les signes avec

élèves et aux étudiants, la possibilité de pratiquer voire d'entamer une conversation privée, quoiqu'imaginaire, en français.

Cependant, les dialogues fabriqués pour les cours de langue basés sur des modèles de situations quotidiennes, restreintes et plates, ne peuvent offrir le même cadre qu'offre la situation dramatique inhérente à une fable ; celle-ci forme un cadre général qui permettrait aux apprenants de s'approprier les répliques et de les reformuler selon différents projets d'interprétation.

Ceci dit, la particularité du texte dramatique, à ce niveau, est incontestable, dans la mesure où la situation d'énonciation de la conversation particulière, s'insère dans un cadre dramatique large dont les ramifications rappellent celles de la vie réelle.

De même, du point de vue de la diction, encore une fois le théâtre s'avère être, une fois de plus, l'outil idéal qui permet la revalorisation d'un exercice classique, malheureusement abandonné dans les classes de langue, quoique très efficace, à savoir : la récitation qui a été pendant longtemps un des exercices les plus pratiqués dans ces classes, et dont on ne peut nier l'utilité au niveau du développement de la capacité langagière orale chez l'apprenant. Un texte de théâtre, dans la mesure où il est destiné dans sa majorité à être dit sur scène, permet de reproduire ce même exercice, étant donné que l'apprenant, tout comme l'acteur, est convié à retenir par cœur le texte de ses répliques.

À cela s'ajoute la possibilité de dire le texte de différentes manières, ce qui est le corollaire d'une interprétation variable.

Toutefois, la mobilité de la dimension dramatique du texte théâtral, en rendant possible la multiplication de ses lectures,

d'un bagage signifiant, avec tout ce que cela implique au niveau de la formation et de la modification du sens.

Cette spécificité du dialogue théâtral qui reproduit des éléments empruntés à la réalité des paroles humaines permet d'explorer un territoire familier et donne d'ailleurs au dialogue proféré une dimension d'épaisseur, absente dans tout dialogue autonome relevant d'une situation statique, voire celle d'un faux semblant de tout dialogue uniquement fabriqué pour les méthodes d'apprentissage de la langue. De ce point de vue, elle empêche la réduction du dialogue à une somme langagière qui se limite à la signification linguistique relevant du sens des mots et de l'agencement syntaxique des éléments de la phrase.

L'importance du dialogue théâtral est dans sa dynamique qui rappelle celle de la vie réelle, une dynamique qui permet de comprendre la parole prononcée à la lueur des lois qui la gouvernent d'une part, et à travers l'évolution des conditions qui la provoquent d'autre part.

Comment expérimenter la pratique productive

Et si le texte de théâtre permet aux étudiants d'expérimenter ces théories du langage en rendant leur fonctionnement ostentatoire, il leur permettra aussi d'expérimenter une pratique linguistique immédiate. Et tout en étant conscient de la différence entre un échange conversationnel de la vie réelle et un dialogue de théâtre, vu sa dimension esthétique et la particularité de son double destinataire, on peut quand même confirmer que le théâtre, à défaut d'un environnement francophone nécessaire à la pratique langagière, et, mis à part les écarts esthétiques, reste le seul outil pédagogique capable de palier ce manque et d'offrir aux

En concrétisant des discours vraisemblables, le théâtre reproduit non seulement ces deux dimensions du discours réel – théorique et pratique – mais permet aussi de les expérimenter au niveau de l'apprentissage de la langue.

Comment expérimenter la théorie ?

De ce point de vue, deux constatations me semblent importantes à retenir.

Première constatation : « *la parole,* (comme le disent Paveau et Sarfati), *est une activité humaine et doit être abordée sous un angle pratique* »[3].

Deuxième constatation : il n'est plus possible actuellement, grâce au conceptualisme contemporain de la problématique de l'énonciation, d'envisager le problème de la parole en dehors des lois essentielles qui régissent cette activité humaine et auxquelles le schéma de la communication offre un cadre essentiel, d'après lequel toute parole s'insère dans une tentative de communication dont la réussite dépend de la présence de composantes indispensables. Cette communication recèle au niveau de la pratique différents niveaux signifiants : au niveau linguistique de la surface, s'ajoute le niveau profond des sous-entendus, des présupposés, ainsi que le niveau pragmatique d'actes de paroles. Or, la parole théâtrale – dans la mesure où elle s'insère dans une fable qui relate la vie familiale, sociale et parfois même professionnelle des personnages parlants – s'associe à ce cadre vital de l'échange conversationnel et jouit d'un support de sens incontournable, hors duquel le sens des paroles proférées sera totalement réduit à sa signification linguistique restreinte ; le dialogue de théâtre est avant tout le discours d'un locuteur porteur

et qui font entre douze et quatorze ans de français à l'école le prouve. La plupart de ces élèves ont des connaissances très avancées, concernant des détails de la langue française, surtout au niveau de la grammaire, sans pour autant maîtriser le maniement de cette langue.

Et loin de minimiser l'importance de ces connaissances, on se trouve quand même devant le même problème crucial : Quelle démarche faut-il entreprendre pour franchir la frontière entre la langue étrangère et la langue maternelle ? Autrement dit, pour habiliter la langue étrangère à devenir une langue pragmatique.

Je ne nie pas que les textes littéraires[1], les films de fiction, ainsi que la chanson[2], m'ont beaucoup aidée dans cette voie. Mais une autre approche me semble aujourd'hui mieux répondre à ces exigences, et mérite d'être exploitée, à savoir l'utilisation du théâtre dans l'apprentissage de la langue.

Le théâtre pourquoi ?

Toute la réponse est là, dans la spécificité du texte théâtral, dans la mesure où il s'agit d'un texte de fiction, fait de discours vraisemblables, reproduisant des rapports de communication quotidiens, ce qui rend sa compréhension tributaire de ces mêmes lois discursives qui régissent l'enchaînement et la progression des conversations réelles. À savoir, une loi interne qui s'applique à tout dialogue, considéré comme une activité vitale mue par un besoin essentiel de communication, et qui constitue un cadre linguistique général, relatif à la théorie. Et une autre loi externe qui rend chaque parole unique, dépendante d'une situation d'énonciation précise, et qui est relative à une pratique productive.

Le théâtre en cours de langue : Une double expérimentation langagière

Samia RACHDAN (*)

Deux questions incontournables me semblent s'imposer à tout professeur engagé dans l'aventure de l'enseignement d'une langue étrangère.

La première question serait : Comment développer dans un cours de langue, à la fois la compétence et la performance de l'apprenant ? En d'autres termes, comment trouver le juste milieu où il serait possible d'exploiter ces deux niveaux langagiers complémentaires ?

La deuxième question serait : Quel corpus permettrait une telle approche double qui concilierait pratique et théorie, c'est-à-dire, qui développerait une maîtrise ainsi qu'une connaissance approfondie du fonctionnement de la langue étudiée ; dimension indispensable au déchiffrement complet du sens ?

Ces deux questions résumeraient, à mon avis, la problématique actuelle de l'enseignement de la langue, car il n'est plus possible aujourd'hui de se satisfaire d'une stratégie d'enseignement classique, voire paradigmatique, basée sur l'exploitation de telle ou telle rubrique de la langue ; et l'expérience des élèves qui viennent d'un milieu non francophone

---

(*) Maître de Conférences Université du Caire Faculté des Lettres Département de Français

وبالتالى يتم وضع لا المسرح والمستعمرة فقط، ولكن أيضاً الاستعمار بوجه عام تحت الاختبار.

إن نهاية المسرحية ليست تبريراً عاطفياً للمسرح كرمز للتعليم الليبرالى. ففيرتنبيكر تختزل معالجة كينيلى للاستعمار فى أربعة ظهورات جوقية قصيرة قام بها أحد السكان الأصليين كان يعيش وحيداً ومرتبكاً، ثم أصيب بالمرض فى النهاية. على أن التركيز ما وراء المسرحى لمسرحيتها يسمح لها بإبراز أشكال وصور أخرى لعلاقات القوى. إن وجود الأسترالى الأصلى الذى يشهد أنشطة المستعمرة ينذرنا بأن الفلسفة السياسية لعصر التنوير لا يمكن فصلها بسهولة عن طموحاته الاستعمارية، فهى تضمن بقاء المستعمرة، بقدر ما يضمن بقاء المستعمرة عمل التوسع الاستعمارى للدولة. إن المشروع الاستعمارى ليس له أى جدوى بالنسبة للمحكوم عليهم أو الضباط أو السكان الأصليين: فالنسخة الصارمة للثقافة المحلية لا تنجح كما أنها ليست خالية من الأخطار بالنسبة للسكان الأصليين. إن فيرتنبيكر لا تريد اختزال أعمال الحضارة (الثقافة) فى الهمجية، كما أنها لا تريد الفصل بين الاثنين تماماً، ولكنها بالأحرى تؤكد دائماً تزامنهما أو تعايشهما. ولقد استمرت عملية فصل الثقافة والإمبرالية لفترة طويلة للغاية، ويجب فى النهاية الاعتراف بالروابط الوثيقة بين الاثنين.

الإمبرالية و الثقافة: المسرح أداة تثقيفية في مسرحية مصلحة بلدنا لفيرتنبيكر

د/ ندا أبو السعود (*)

لقد كانت هناك لبعض الوقت إعادة تقييم لكل جوانب ماضي أوروبا الإمبريالى، مع التأكيد على أمجاداً آثار الإمبراطورية المدمرة. إن مسرحية *مصلحة بلدنا* لتمبرليك فيرتنبيكر مثال لذلك، وهي تعود إلى حادثة تاريخية ذات أهمية رئيسية فى تاريخ الإمبراطورية البريطانية، ألا وهى تأسيس مستعمرة من المحكوم عليهم فى أستراليا عام ١٧٨٧. وتهدف الدراسة الحالية إلى تقييم الاستخدامات الإمبرالية، ويبحث نقاط التقاطع بين الثقافة والإمبرالية كما جسدتها فيرتنبيكر فى مسرحية *مصلحة بلدنا*. وترتبط المشكلة الرئيسية المسرحية بإنشاء مستعمرة للمحكوم عليهم، ولكن هذا يتم وفقاً لجدل مستمر يتعلق بمعنى المسرح ومغزاه. وينظر إلى تجربة المسرح على أن لها تأثيرًا افتدائيًا مفيدًا على فريق العمل المسرحى من المحكوم عليهم – من أجل أنفسهم ومن أجل المستعمرة.

ومثل رواية "صانع المسرحية" لكينيلى، تسرد مسرحية *مصلحة بلدنا* حدثاً تاريخياً، وهو أول إنتاج لمسرحية فى أستراليا هى *ضابط التجنيد* التى أداها المحكوم عليهم فى ممر سيدنى فى عام ١٧٨٩. وهكذا فإن كلاً منهما ليسا مجرد أوصاف تاريخية للحظة إمبرالية، ولكنهما يسألان عن ماهية العلاقة بين ثقافة القوة الأوروبية الحضرية وأنشطتها الإمبرالية على شاطئ بعيد. وفى سياق مسرحية *مصلحة بلدنا* لفيرتنبيكر تتطور "المسرحية داخل المسرحية" إلى وسيلة لختبار للمحكوم عليهم والضباط على السواء، وهو اختبار للمستعمرة والاستعمار.

(*) مدرس الأدب الإنجليزي، بالمعهد العالي للدراسات النوعية، بالجيزة.

Willis, Anne-Marie. ***Illusions of Identity***. The Art of Nation. Sydney: Hale and Iremonger, 1993.

Wilson, Ann. "***Our Country's Good***: Theatre, Colony and Nation in Wertenbaker's Adaptation of ***The Playmaker***." ***Modern Drama*** 34 (March 1991): 23-34.

Drama at the Dawn of a New Millennium. Ed. Marc Maufort. Brussels: Peter Lang, 2002: 79-90.

Said, Edward W. ***Culture and Imperialism***. London: Vintage, 1994.

Spencer, Charles. Rev. of ***Our Country's Good***, by Timberlake Wertenbaker, dir. Max Stafford- Clark. Royal Court Theatre. ***Daily Telegraph*** 12 Sept. 1988: 21-3.

Stafford-Clark, Max. ***Letters to George. The account of a rehearsal***. London: Nick Hern Books, 1989.

Sullivan, Esther Beth. "Hailing Ideology, Acting in the Horizon, and Reacting between Plays by Timberlake Wertenbaker," ***Theatre journal*** 45 (1993): 139- 54.

Taylor, Val. "Mothers of Invention: Female Characters in ***Our Country's Good*** *and* ***The Playmaker." Critical Survey*** 3.3 (1991): 331-338.

Varty, Anne. "From Queens to Convicts: Status, Sex and Language in Contemporary British Women's Drama." ***Feminist Linguistics in Literary Criticism***. Ed. Kate Wales, Essays and Studies 47 (1994).

Vries, Hilary de "Of Convicts, Brutality and the Power of Theater," ***New York Times*** 30 Sept. 1990: f2+.

Weeks, Stephen. "The Question of Liz: Staging the Prisoner in Our Country's Good." ***Modern Drama*** 43:2 (Summer 2000): 147-56.

Wertenbaker, Timberlake. ***Our Country's Good, based on the novel*** The Playmaker ***by*** **Thomas Keneally. With Commentary and Notes by Bill Naismith.** London: Methuen Drama, 1995.

Willey, Keith. ***When the Sky Fell Down: The Destruction of the Tribes of the Sydney Regions***. London: Collins, 1979.

Kramer, Leonie, ed. ***The Oxford History of Australian Literature***. Melbourne: OUP, 1981.

McConachie, Bruce A. "Using the Concept of Cultural Hegemony to Write Theatre History." ***Interpreting the Theatrical Past.*** Ed. Thomas Postlewait and Bruce McConachie. Iowa City: U OF Iowa P, 1989.

McDowell, Linda. ***Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies.*** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Oakley, Barry. Rev. of ***Our Country's Good***, by Timberlake Wertenbaker, dir. Mark Lamos. Hartford Stage Company. ***Independent Monthly*** July 1989: 26-7.

Palmer, Richard H. ***The Contemporary British History Play.*** Westport, CT: Greenwood Press, 1998.

Rabey, David Ian, "Defining Difference: Timberlake Wertenbaker's Drama of Language, Dispossession and Discovery." ***Modern Drama*** 33.4 (Dec.1990): 518-28.

Radic, Leonard. ***The Age.*** London: Nick Hern Books, 1989.

Reinelt, Janelle. ***After Brecht: British Epic Theater.*** Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

Robinson, Portia. ***The Women of Botany Bay.*** Rev. Ed. Victoria, Australia: Penguin. 1993: 6-7.

Rosenthal, Robert and Lenore Jacobsen. ***Pygmalion in the Classroom.*** New York: Holt, Rinehartand Winston, 1968.

Roth, Maya E. Im/Migrations Border-Crossings and "Wilful Internationalism" in Timberlake's ***The Break of Day***. In ***Crucible of Culture: Anglophone***

Dymkowski, Christine. "'The Play's the Thing': The Metatheatre of Timberlake Wertenbaker." ***Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage***. Ed. Nicole Boireau. London: Macmillan Press, 1997: 121-35

___________. "Questioning Comedy in Daniels, Wertenbaker, and Churchill." ***Contemporary Drama in English: New Forms of Comedy***. Ed. Bernhard Reitz. Trier: Wissenschaftlicher, 1994: 33-44

Evans, Bob. "The Ultimate Post-Bicentenary Event." Rev, ot ***Our Country's Good,*** by Timberlake Wertenbaker, dir. Max Stafford-Clark. The Royal Court Theatre. Sydney, Australia. ***Sydney Morning Herald*** 30 May 1989.

Flannery, Tim, ed. ***The Birth of Sidney***. New York: Grove Press, 1999.

Foster, Verna. "Convicts, Characters, and Conventions of Acting in Timberlake Wertenbaker's ***Our Country's Good***." ***Connotations: A Journal of Critical Debate*** 7.3 (1997/98): 417-32.

Hawkins, David T. ***Bound for Australia***. London: Phillimore& Co, 1987.

Hughes, Robert. ***The Fatal Shore: The Epic of Australia's Founding***. New York: Vintage, 1986.

Keneally, Thomas. ***The Playmaker***. London: Hodder & Stoughton, 1987.

Komporaly, J. "Maternal longing as addiction: feminism revisited in Timberlake Wertenbaker's ***The Break of Day***." 15/3/2006

http://www.ingentaconnect.com/search/portrait.html

Blunt, Alison, and Gillian Rose, eds. ***Writing Women and Space: Colonial and Post- Colonial Geographies***. New York: Guilford Press, 1994.

Borg, Dominica, "New Wave on a Fatal Shore: Timberlake Wertenbaker's ***Our Country's Good***." ***Theater Three*** 9 (1990): 28-39.

Buse, Peter. ***Drama +Theory: Critical approaches to modern British drama***. Manchester and New York: Manchester University Press, 2001.

Carlson, Susan. "Issues of Identity, Nationality, and Performance: the reception of two Plays by Timberlake Wertenbaker." ***New Theatre Quarterly*** 9 (August 1993): 267-89.

________. "Language and Identity in Timberlake Wertenbaker's Plays." ***Modem British Women Playwrights***. Ed. Elaine Aston and Janelle Reinelt. London: Cambridge, 2000: 134-149.

Chaudhuri, Una. ***Staging Place: The Geography of Modern Drama***. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Claycomb, Ryan. "Playing at Lives: Biography and Contemporary Feminist Drama." ***Modern Drama*** 47.3 (Fall 2004): 525-45.

Davis, Jim. "A Play for England: The Royal Court adapt ***The Playmaker***." In ***Novel Images: Literature in Performance***. Ed. Peter Reynolds. London: Routledge, 1993: 175-90.

DiGaetani, John L. "Timberlake Wertenbaker." ***A Search for Postmodern Theater: Interviews with Contemporary Playwrights***. Contributions in Drama and Theatre Studies 41. Ed John L. DiGaetani. New York: Greenwood, 1991: 265-73.

contrasting cultural, social, and ethnic interests. Australian audiences of ***Our Country's Good*** have been acutely sensitive to this aspect of the play which they regard as being about them:

> It is an impressive and in places profoundly moving play which speaks to all Australians, whatever their country of origin. It is a palpable reminder to all of us that Australia was built on institutionalised injustice and barbarism, and in the scarred barks of men and women exiled from England for England's good. (159)

Works Cited

Aston, Elaine. ***Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990- 2000.*** Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Bassnet, Susan. "The Politics of Location." ***The Cambridge to Modern British Women Playwrights***. Eds. Elaine Aston and Janelle Reinelt. Cambridge: Cambridge UP, 2000: 73-81.

Benjamin, Walter. ***"Theses on the Philosophy of History"*** [1940]. ***Illuminations***. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Shocken Books, 1969.

Berney, K.A. ***Contemporary Dramatists***. Fifth Edition. London: St James Press, 1993.

Billington, Michael. Rev. of ***Our Country's Good***, by Timberlake Wertenbaker, dir. Max Stafford- Clark. Out of Joint Theatre Company. Young Vic. ***Guardian*** 19 Sept. 1998: 13-5.

Bimberg, Christine. "Caryl Churchill's ***Top Girls*** and Timberlake Wertenbaker's ***Our country's Good*** as Contributions to a Definition of Culture." ***Connotations*** 7.3 (1997/98):399-416.

The colonial enterprise is no good either for the convicts, the officers or the Aborigines: a rigid copy of the home culture does not work, nor is it without danger for the native population. The Aborigines have not yet taken up their role as historical agents instead of objects at the end of the play. "Colonialism as seen from the native population's view point demonstrates the inhumane impact of a thoughtless cultural export and the attitude of Eurocentrism" (Bimberg 414-5). To the same measure as the theatrical experiment displays its partly positive effects and the social differences between the officers and the convicts are getting blurred, the contrast between the colonizers and the Aborigines is increasing. Before Farquhar's play is about to be performed, the native inhabitants are shown as stricken with European diseases fatal for them. The lone aboriginal figure becomes "a symbol of a lost people," "a noble savage" who is about to be "historic" (Borg 31).

For these reasons the governor is not a "Governor-in-Chief of a paradise of birds" (1), but simultaneously one of a "colony of wretched souls" (58), to which the officers and convicts belong and to which the Aborigines will soon have to be counted, too. This invokes Walter Benjamin's "***Theses on the Philosophy of History***": "There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism," Benjamin says in Thesis VIL (193). These words could easily stand as shorthand for the play.

Wertenbaker does not want to reduce the works of civilization (culture) to barbarism, but neither does she want to divorce the two entirely. Instead, she constantly emphasizes their simultaneity, or co-existence. Through references to the American Revolution (81), the French Revolution, the British colony of Ireland, Germany at the time of Farquhar writing ***The Recruiting Officer*** (65), Wertenbaker indicates that Australia is just another historical and geographical battlefield for

When Dabby says that she would like to see a play set in the present, Wisehammer advocates instead alienation and historicization. Wertenbaker's own Brechtian use of history endorses Wisehammer's position. She sets ***Our Country's Good*** in the eighteenth century "to highlight contemporary issues" (Davis 177). The historical setting helps to clarify these matters as the play itself argues:

> DABBY. Why can't we do a play about now?
>
> WISEHAMMER. It doesn't matter when a play is set. It's better if it's set in the past, it's clearer. It's easier to understand Plume and Brazen than some of the officers we know here. (74)

In Claycomb's opinion: "History is put at the service of the political underpinnings of her [Wertenbaker's] art" (529). Wertenbaker shows colonialism in the making and the contradicting forces lying beneath it from the beginning. She shows the double face of colonialism. The inside point of view of the colonizers, who comprise officers and convicts, displays the humanely touching side of it. The colonizers' efforts to adjust and accommodate themselves to the new continent are shown as efforts to come to terms with it. The rather absurd efforts to transfer English architecture, the theatre and observatory, plants, gardening and various other English spare time activities to those exotic regions can be seen as mitigating the foreignness of present conditions with some familiarity. There is in fact only a slight change to be seen during the course of the play as to the colonizers' "transgressing the borders between adjustment to foreignness and setting oneself off from foreignness" (Blunt 8). Yet this view from inside is contrasted with the outside point of view of the cruel impact on the native population (the genocide). The colony and the theatre thus become a test place for human behaviour and take on a symbolical meaning.

keen to find a scapegoat to assert themselves against whoever might form an "underclass," be it "the Jews" or "the blacks" or "the Irish." In ***Our Country's Good,*** we have what Bassnet described as "multicultural figures" (79): Wisehammer is Jewish, Caesar is Black (from Madagascar) and James Freeman is Irish. Each comes from a different cultural tradition and each is markedly alienated in the play's social world. Paradoxically enough, the convict Wisehammer can generously claim identification with British colonialism (the imperialism of the future) because he has made the experience that the old identification categories (geography, history, culture, language, gender) do not work any more: "I was born in England. I 'm English. What do I have to do to make people believe I 'm English? (54).

Wertenbaker uses the theatre as metaphor to philosophise on life. After all, the story is not about Australians, but displaced British. "Persistently, Wertenbaker's plays question Who and What is English. How do shifting socio-cultural boundaries re-shape identities, memories, economies, subjectivities and social relations?" (Roth 80). "The beauty of Wertenbaker's play," wrote Australian reviewer Bob Evans on seeing the Royal Court production in Sydney, "is that it creates a past so palpable that it resonates in the present, both in the Sceptred Isle and on the Fatal Shore" (45).

The play is set in an historic and/or cultural past. Yet, as with all of her works, "Timberlake is very concerned that her play should be understood as a contemporary play" (Stafford-Clark 33). As Wertenbaker herself has said:

> It is a modern play. I'm trying to write about how people are treated, what it means to be brutalised, what it means to live without hope, and how theatre can be a humanising force. (Vries 2)

> Tom Lewis becomes a positive force - still a spectator and victim, but one who makes haunting comment between scenes with his didgeridoo, giving a hooting, growling dimension . . . . (Oakley 26)

The presence of the Aboriginal Australian who witnesses the colony's activities reminds us that Enlightenment political philosophy cannot easily be divorced from its colonial aspirations. It ensures the survival of the colony, and to the extent that the survival of the colony ensures the state's work of colonial expansion. This theme is reinforced by the very plot of ***The Recruiting Officer***. George Farquhar's comedy concerns the devious recruiting methods employed by Captain Plume and Sergeant Kite. They are in the business of keeping the wheels of colonialism turning. What Liz and the other convicts are recruited into, then, is a recruitment plot. It is worth remembering that ***Our Country's Good*** ends with Sergeant Kite's first recruiting speech; at the same moment, in a juxtaposition I would consider typical of the play, "the triumphant music of Beethoven's Fifth Symphony" rises (91). The play closes in a context that is both celebratory and ironic. In other words, ***Our Country's Good*** reveals the doubleness of theatre, as a social institution with ideological functions and as subversive space in which ideologies can be teased out, exposed, and challenged.

While telling the story of how the first transported convicts came to produce a play, ***Our Country's Good*** also relates personal stories and individual histories which broaden the play's dialectic and enrich its meaning. In the play the transported prisoners are variously described as a "bunch of convicts," "sinners," "the bone idle," (19), "filthy, thieving, lying whores" (18), and "vice-ridden vermin" (21). Such pejorative classification of individuals is the pernicious habit of the self-righteous, even fascist, element in society, ever

main theme of ***Our Country's Good***- theatre's power to improve the lives of the oppressed-complicating but by no means negating Wertenbaker's endorsement of theatrical good.

The Aborigine adds a further dimension to the action. He comments on the arrival of the First Convict Fleet in Botany Bay and thus on colonial enterprise in general as a "dream that has lost its way. Best to leave it alone" (2). Later in the play the Aborigine describes that lost dream as an unwanted one that "has stayed" nevertheless (62). In the last scene of the play it appears as if the Aborigine has become infected –"Look: oozing pustules on my skin, heat on my forehead" (83). This could be physical smallpox contracted from the new settlers, but it is possible that the damage was as much psychological because the fences erected by the colonists broke the Aborigines' songlines, their ancestral pathways. However interpreted, the arrival of the convict fleet was bad news for the native population. By the end of the play his physical affliction forces him to a different conclusion: "Perhaps we have been wrong all the time and this is not a dream at all" (83).

The Aborigine is no mere token figure. He is part of the event and offers another interpretation of what the arrival of the First Fleet signified. In production the importance of the character has been seen to vary in relation to how he has been staged. The more strongly the presence of the Aborigine is felt in production the more the play can be seen to be concerned with colonization. An Australian production, by the Melbourne Theatre Company in 1989, cast an Aboriginal, actor (Tom E. Lewis) in the part and this tended to make the issue on native displacement a core feature of the play. He was omnipresent and linked the scenes with music played on the didgeridoo. As one reviewer described him:

colony.[3] Yet, by exposing in various ways the contradictions in Governor Phillip's idealistic enterprise, ***Our Country's Good*** protects itself from becoming merely a sentimental endorsement of theatre as an instrument of culture.

The ending of the play is not a sentimental justification of theatre as a symbol of liberal education. Though Wertenbaker presents Phillip as benevolent, unorthodox, and idealistic and allows him to express views that she shares, the conservative and hegemonic implications for the convicts of his theatrical project are obvious and underscored as well by his similar attitude towards the Aborigines: "'They can be educated" (19). Governor Phillip aspirations for his civil society run afoul of the contadictions within Enlightenment philosophy itself. He sees social contract theory as leading to a more democratic and equitable order, but fails to account for the dangerous effects of racism and the imperatives of Empire.

The indirect celebration of the convicts' new Australian identity does not ignore the cost to the country's indigenous people, a cost emphasized by the brief but contrapuntal appearances of a lone Aborigine throughout the play. Wertenbaker does reduce Keneally's treatment of colonization to four brief choric appearances by a lone bemused and ultimately diseased Aborigine but, "The metatheatrical focus of her play, however, allows her to foreground other forms of power relations" (Foster 418). Discussions of theatre and theatrical role-playing among both officers and convicts and the whole process of casting, rehearsing, and finally performing Farquhar's play raise questions about power relations produced by cultural, social, and gender roles. Such questions serve as a critical counterpoint to the

(3) Robert Sideway, is known to have opened Australia's first theater after he had served his time, becoming one of the most successful settlers of early Australian history and one of the few (former) convicts whose names, let alone histories, known in modern Australia. (Hawkins178)

you with power vou die for your country. your country doesn't want you, you're thrown out of your country" (38). This dispossession and displacement is a form of "injustice . . . the ugliest word in the English language" leveled at the convicts (39).

That idea is also encoded in the title of Wertenbaker's own play, a phrase drawn from Wisehammer's prologue to ***The Recruiting Officer***. Ralph forbids Wisehammer to speak it lest the officers be offended, it is taken as an example of the "self-expression" the convicts have finally been allowed through participation in the play. It is at once a lament for a nation lost and an ironic complaint against that nation:

> From distant climes o'er wide-spread seas we come,
>
> Though not with much eclat or beat of drurm.
>
> True patriots all. for be it understood,
>
> We left our country for our country's good;
>
> No private views disgraced our generous zeal,
>
> What urg'd our travels was our country's weal.
>
> And none will doubt but that our emigration
>
> Has prov'd most useful to the British nation. (89)

With this piece of poetry the downtrodden convicts seem to have come full circle, voicing their dilemma in heartfelt lyrics - all made possible by their access to high culture. Ralph, though sympathetic to Wisehammer's endeavor, will not allow the new prologue to be spoken for fear of offending the likes of Major Ross. Thus the convicts' triumphant performance of ***The Recruiting Officer*** requires the suppression of its most radical element. Still, the prologue has been written, Dabby acknowledges its truth, and Sideway says that it can be used in the theatre that he plans to establish upon his release from the penal

Several of the convicts, however, being able to stand outside their parts, do politicize their involvement with Farquhar's play. Sideway chooses lines from ***The Recruiting Officer*** to rebuke Ross's brutality. In Act Two, Scene Five, Major Ross, refusing to give the convicts privacy for their rehearsal, orders three of them to make shameful spectacles of themselves. He orders Mary Brenham, for example, to display a tattoo high on her thigh. To put an end to this humiliation, the convicts start acting Farquhar's play, thereby transforming Ross's indecent and oppressive gaze into a spectatorial gaze determined by the actors. Sideway, playing Worthy, chooses to begin with lines that implicitly challenge Ross's behavior: "What pleasures I shall meet abroad are indeed uncertain; but this I am sure of. I shall meet with less cruelty among the most barbarous nations than I have found at home" (27). The actors' triumphant appropriation of Farquhar is brief, however, as Ross orders another convict to be whipped for an earlier crime, and the rehearsal falls to pieces at the sound of his offstage cries.

Wisehammer, the best-educated of the convicts, expresses the most explicitly Brechtian view of drama (Reinelt 290). He believes in "Theatre for Instruction": "A Play should make you understand something new. If it tells you what you already know, you leave it as ignorant as when you went in" (74). Like Liz, Wisehammer has educated himself from a canonical text (in his case, Johnson's dictionary) both to appreciate words ("I like words" [38]) and to use them with force and precision. Wisehammer's sensitivity to the nuances of words enables him to reflect more analytically than the other convicts. He contemplates both on the causes of his transportation ("Betrayal. Barbarous falsehood. Intimidation: injustice" [54]) and on the way language itself can be manipulated so that the same words have different meanings for rich and poor, oppressors and oppressed: "Country can mean opposite things. It renews you with trees and grass, you go rest in the country, or it crushes

Phillip's gift of farquhar's language to the prisoners partakes of this optimism. The play as a whole, however, is less ingenuous and presents a more complex view of the way theatre works within societies and of the effects it may have on individuals. It should be stressed, therfore, that ***Our Country's Good*** does not present the notion of theatre as a simplistic solution to personal and national problems. Phillip's vision is limited in scope: although he hopes that the convicts involved in putting on the play may be changed by the experience, he sees no opportunity for ***The Recruiting Officer***'s audience to change their society for more than the duration of the performance.

While firmly endorsing the power of theatre to liberate the human spirit, ***Our Country's Good*** remains mindful of the political constraints that may be inherent in or imposed upon theatrical activity. In the play's final scene, in the midst of the convicts' excited preparations for going onstage, Dabby declares that after the performance of ***The Recruiting Officer*** she intends to escape. When the other convicts object (Mary going so far as to threaten to inform Lieutenant Clark), Dabby reminds them that theatre is ephemeral and not the same as life: "Because the play's only for one night. I want to grow old in Devon" (85). Her fellow actors, caught up in the excitement of the theatrical moment and their dreams for the future, pay Dabby scant attention. In the end, the collective "good" (85) - the performance - prevails, keeping Mary silent and allowing Dabby her chance, "an uneasy compromise that in fact affirms the symbiotic relationship between individual and communal life" (Dymkowski "The Play" 128). The actual theatre audience, however, has been given the opportunity to hear a dissenting voice. Wertenbaker thus complicates our sympathetic response to the other convicts' joyful optimism.

with real minds who are open to new ways of thinking. For all of them, this work is the only activity that isn't focused on someone suffering. It is also a device by which they can create a world other than the one in which they are condemned to live. The sense of being beyond the edge of the world, beyond the vision of the rest of humanity, is palpable. For the military men, this assignment is its own cruel and unusual punishment. For the prisoners, it is torment without escape, existence without meaning.

In social terms "theatre becomes a means of liberating people, because it offers them the chance to envision a future in which they are free, and of creating a community of players which serves as a paradigm for this utopian society" (McDowell 109). The nature of this post-colonial projection can be seen in the forward-looking plans the convicts make as they wait backstage for ***The Recruiting Officer*** to begin:

WISEHAMMER. I don't want to go back to England now . . . Here, no one has more of a right'than anyone else to call you a foreigner. I want to become the first famous writer . . .

SIDEWAY. I'm going to start a theatre company Who wants to be in it?

LIZ. I'll be in your company, Mr Sideway.

KETCH. And so will I . . .

SIDEWAY. I'll hold auditions tomorrow.

DABBY. Tomorrow.

DUCKLING. Tomorrow.

MARY. Tomorrow.

LIZ. Tomorrow. (85-6)

to understand and respect a code of behavior different from, his own: it is Ralph who explains to Governor Phillip that Liz refuses to beg for her life because of "the convict code of honor" (79).

As he begins to see his actors as people, he begins to treat them "with [the] kindness" he had earlier thought impossible to extend to them (8). The kindness is at first no more than simple courtesy in rehearsal, as shown in this exchange between him and Liz Morden:

RALPH. [commenting on her delivery of a speech] That's a little better, Morden, but you needn't be quite so angry with her. Now go on Brenham.

LIZ. I haven't finished my speech!

RALPH. You're right, Morden, please excuse me.

LIZ. (embarrassed) No, no, there's no need for that, Lieutenant. I only meant - I don't have to.

RALPH. Please do. (49)

Provided through their common enterprise with the opportunity for human and equal interaction, Ralph and the convicts are slowly transformed.

Thus, the play is about the triumph of the human spirit, and "a moving and affirmative tribute to the transforming power of drama itself" (Billington 14). It is about real people living in a foreign and unfamiliar place, surviving against all odds. Throughout the play, one sees the convicts transform from unrefined brutes into civilized human beings with self worth through putting on a production of ***The Recruiting Officer***. Through this creative project the convicts not only learn to care bout a creative product they can be proud of, but also about each other. The officers are as well are awakened to the fact that the convicts are not simply savages but people

RALPH. It's completely wrong.

WISEHAMMER. It's right for the character of Brazen.

RALPH. No it isn't. I'm the director, Wisehammer

WISEHAMMER. Yes, but I have to play the part. They're equal in this scene. They're both Captains and in the end fight for her. (72)

Were Wisehammer to contradict Ralph thus in the world of the colony, he could expect fifty lashes for his impudence. Furthermore, in the play he is able to take on the persona of one of his oppressors, an army officer. In fact, both rehearsal scenes show the convicts and Ralph cocooned in a miniature democracy where they can debate freely, test ideas, disagree and compromise - options foreclosed to them in the daily life of the colony.

In a place where, as Kenneally wrote, "to be a person under sentence was the normal thing and to be a free man abnormal" (ii), it is not only the convicts — low lives who begin with no more dignity than caged animals — who achieve humanization through the staging of a play. Many of the King's officers become touched and awakened by the spirits of those they have tried to subordinate Lieutenant Ralph Clark's concern for the play grants him an eloquence he did not previously possess in speaking up on behalf of its performance, as Major Ross sarcastically notes: "Where did the wee Lieutenant learn to speak?" (23) During the course of the play he comes to agree with Governor Phillip that theatre can have a civilizing effect on those who take part. In referring to Farquhar's "well-balanced lines," he notes that when the prisoners speak them they "acquire a dignity" and "[seem] to lose some of their corruption" (22). Ralph's sympathies broaden, too. If the convicts, slowly, internalize the civility of Farquhar by using his language, Ralph's work with the convict-actors enables him finally

declaration that liberates her from the hanging tree and allows her to take part in ***The Recruiting Officer***. In effect, she "chooses between scaffolds - picking the stage over the gallows, the spectacle of Restoration comedy over the spectacle of crime and punishment" (Taylor 335). As she leaves the courtroom, Captain Phillip expresses the hope that Liz will be good in her role. In replying, Liz ends the scene: "Your Excellency," she says, "1 will endeavour to speak Mr. Farquhar's lines with the elegance and clarity their own worth commands" (83). Liz's appropriation of Farquhar's language, it can be argued, "marks the fulfillment of Governor Phillip's pet project, the redemption of the most hardened of the convicts" (Davis 183). Moreover, her subsequent deployment of the elegant language of Farquhar demonstrates, not only her conformity to civil society, but more importantly her ability "to choose among discourses, to match her verbal style to her audience, and thus to manipulate language as an instrument of self-empowerment" (Varty 88).

Furthermore, when Clark calls auditions for ***The Recruiting Officer***, Ketch Freeman, the hangman, tainted by his part in the death of so many fellow convicts, seeks redemption through acting in the play. And theatre even has the magical effect of making leg-irons vanish:

WISEHAMMER. How can I play Captain Brazen in chains?

MARY. This is the theatre. We will believe you. (56)

As the play progresses, Sideway also emerges as one of the main comic actors in the convict company. As a result, what was once a strict hierarchical relation begins to blur. During rehearsals Ralph must negotiate with Sideway, giving way to an acting style he does not altogether approve. The same goes for the other convicts, who find that in the world of the rehearsal they are able to challenge the authority of Clark:

"players.. were loved like the angels" (38), is finally accepted by the other convicts.

The play heavily supports Governor Phillip's argument with, in particular, its emphasis on the "redemption" of Liz Morden (58). Liz Morden is the most intractable of prisoners. Governor Phillip calls her "one of the most difficult women in the colony" (58). Yet he does not think her incorrigible. The progression of Liz is a key story in ***Our Country's Good.*** She is chosen by Governor Phillip to be in the play "to be made an example of . . . by redemption . . . of her humanity" (58). She develops under the influence of working together with the other convict actors to a point where she has to "speak"

COLLINS. For the good of the colony.

PHILLIP. And of the play. (82)

From being "lower than a slave, full of loathing, foul mouthed, desperate" (58), she is brought to a point where she makes a moral decision that will have a profound effect on everybody. She grows to realize that she has an identity that is significant. Hitherto her identity - her voice - has been worthless:

PHILLIP. Why wouldn't you say any of this before?

LIZ. Because it wouldn't have mattered.

PHILLIP. Speaking the truth?

LIZ. Speaking. (82)

In "The Question of Liz," she is brought to a courtroom in which she is given the chance to declare her innocence of the crime of theft, a hanging offense. She has been tried once before and has said nothing, refusing to confirm or deny the charges against her. This time, however, she tells the presiding officers that she did not steal from the colony's food stores - a

on the striking notion that the law should serve individual liberty rather than protecting an entrenched order. He imagines that for the few hours during which ***The Recruiting Officer*** will be performed, a privileged space will be created in which "we will no longer be despised prisoners and hated gaolers" (21). Governor Phillip, then, offers his "natives" a product of European civilization: the language of Farquhar. He describes it as "a refined, literate language . . . expressing sentiments of a delicacy they are not used to" (21).

Many of the other officers, however, believe that the theatre is a corrupting force, both for those who take part, and for the audience. Phillip believes absolutely in the innate qualities of human beings which include intelligence, goodness and talent. By contrast, officers who are less generous and more brutal than Phillip regard the convicts as inherently criminal and ineducable. They see the performance of ***The Recruiting Officer*** as potentially dangerous-allowing convicts to laugh at (stage) officers, for example, and leading to "threatening theory" (25), as Major Ross, the play's chief opponent, puts it. Captain Tench, an arch pragmatist, believes the criminal tendency to be innate and that the convicts would be better served learning to work and be thrifty.

Arscottt testifies to the capacity of theatre to raise him above his current circumstances: "I don't want to play myself. When I say Kite's lines I forget everything else. I forget the judge said I'm going to have to spend the rest of my natural life in this place getting beaten and working like a slave . . . I don't have to remember the things I've done, when I speak Kite's lines 1 don't hate any more" (73-4). In many ways Arscott is the ideal recruit to Phillip's vision, forgetting temporarily that his life is dominated by punishment when he enters into the part of Kite. In addition, Ketch Freeman, the convict- turned-hangman, who wants a part in the play because

desire to contain their own unruly behaves but also creates the possibility for new forms of opposition to the ruling order as the convicts learn to adopt and even adapt Farquhar's language for their own purposes.

Phillip's opinions accurately reflect the conservative views of the authorities in early Australia. Theatre was encouraged because it was seen as an instrument of reform, social cohesion, and "ritual reaffirmation of British ideals and customs" (Kramer 176-7). For as long as theatre has existed in Western society it has suffered assault and restrictions of one kind or another. Philosophers, religious puritans and governments have all argued or acted against it. Ever since the Greeks, of whom Governor Phillip is so fond, arguments have raged about the positive or negative influences of the theatre. To some extent Phillip voices as well some of Wertenbaker's own views on theatre, language, education, and the connections among them. When Captain Tench objects that it would be better for the convicts to learn to farm and build than to watch a play, Phillip emphasizes the civic value of theatre: "The Greeks believed that it was a citizen's duty to watch a play" (22). Commenting on the importance of theatre to ancient Greek democracy, Wertenbaker has similarly observed that "theatre is for people who take responsibility." Again like Phillip, she has stressed the importance of "language" in the theatre, "because it is best heard in the theatre and language is a potent manifestation of hope" (Berney 697). And Phillip's citation of Plato's Meno, in which Socrates demonstrates that a slave boy can learn mathematics if he is treated "as a rational human being" (24), makes the same point about self-fulfilling prophecies in the expectations we have of people that Wertenbaker highlights by her choice of epigraph.

The theatre, then, will be Phillip's vehicle for founding a more democratic society; it will inculcate the rule of law based

beings, not tyrannise over a group of animals. I want there to be a contract between us, not a whip on my side, terror and hatred on theirs. (59)

Earlier in the play, Governor Phillip had quoted Rousseau: "Man is born free, and everywhere heis in chains" (18). Here he alludes to Locke. "By giving voice to social contract theory, Phillip aligns himself with the progressive forces of his revolutionary age" (Weeks 149). But he is not advocating liberalism as a social model simply for the penal colony, but for the larger colony of Australia itself, of which New South Wales is merely the first European outpost. "Some of these men will have finished their sentence in a few year," he tells his men. "They will become members of society again, and help create a new society in this colony. Should we not encourage them now to think in a free and responsible manner?" (21).

Governor Philip represents benevolent rule, though hardly democracy. His distinction between government by force and government by the willing participation of the governed conforms to Antonio Gramsci's classic definition of cultural hegemony. Cultural hegemony, explains Bruce A. McConachie in an essay that applies Gramsci's concept to theatre history, works primarily through legitimation, the half-conscious acceptance of the norms of behavior and the categories of knowledge generated by social institutions, public activities, and popular rituals viewed as natural by the people whose actions they shape." In particular, he notes, language itself according to Gramsci, "massively shapes a social groups ideology and culture" but at the same time "creates opportunities -for political activists (theatre practitioners among them) to motivate people to shape a progressive future" (McConachie 39-40, 41). Thus in giving the convicts in his charge access to a more elegant language than any they have known, Phillip provokes in them the

reading: "A Play is a world in itself, a tiny colony we could almost say" (60). In other words, play and colony imply the whole world. Consequently, not only theatre and colony but also colonialism in general is put to the test.

The discussion about the proper treatment of the criminals is linked with a discussion of the general merits and disadvantages or dangers of the theatre. Thus a thoughtful discourse concerning theatre, colony and colonialism is established by Wertenbaker. She interrogates the use of the theatre in a convict colony for the sake of upholding the greater scheme of colonialism. The audience is asked, then, to treat with a certain amount of skepticism one kind of cultural work carried out during the establishment of colonial New South Wales. Does this skepticism extend to the rather rosy redemptive picture of high culture painted by Governor Phillip and already cited? Arthur Phillip was a lenient and reforming Governor who insisted that rations for convicts and marines should be equal, but he was, nevertheless, in a position of power, and his views inevitably reflected that position. Does the play as a whole support the perspective of the rulers? Is culture simply coercive or at the service of power?

The convict production of ***The Recruiting Officer*** is, of course, the product of power. Governor Phillip wants it done, and he wants Ralph Clark to carry it out. But the competition between civil and military authority within the camp opens a significant ideological fissure. Governor Phillip, although a commissioned officer, represents civil authority as Governor-in-Chief; in addition, he represents "Enlightenment liberalism - the emergent ideology of his historical period" (Chaudhuri 139). In Act Two, he describes the task facing him:

> What is a statesman's responsibility? To ensure the rule of law. But the citizens must be taught to obey that law of their own will. I want to rule over responsible human

> 'cacatua galerita' - the sulphur-crested cockatoo. You have been made Governor-in-Chief of a paradise of birds, Arthur. (2)

The naming of flora and fauna is a way of taking possession of a new continent, a colonization in and through language, wittily reinforced in this scene by the fact that the men are also shooting the birds. Therefore, ***Our Country's Good*** does not consider scientific enquiry a neutral activity but a cultural practice that is directly linked with the violence of imperialism. Shortly afterwards, when Lieutenant Ralph Clark complains about his failure to gain promotion, Harry Brewer hints that he should participate in such cultural activities:

> RALPH. His excellency never seems to notice me [. . .] He finds time for Daveyollins, Lieutenant Dawes.
>
> HARRY. That's because Captain Collins is going to write about the customs of the Indians here - and Lieutenant Dawes is writing about the stars. (8)

Dawes and Collins are taking part in the mapping of the new colony, a necessary prelude to its further exploitation. It is at this point that Ralph hatches his plan to stage a play to impress the Governor. In other words, his initial investment in an idea of culture appears to be motivated purely by a desire for personal advancement.

In the course of Wertenbaker's ***Our Country's Good***, the play develops into a touchstone for convicts and officers alike, a test of colony and colonialism. Meant to be a competition with the convicts' favourite entertainment, hanging, the theatre project signals that "the play is a stage for the colony as the colony is a stage for colonialism in the world" (Bimgerg 409). Philip's remark encourages such a

Unlike many of his officers, Governor Phillip supports the idea of a play performed by convicts on the grounds that it can only improve them: "Theatre is the expression of civilisation . . . The convicts will be speaking a refined, literate language and expressing sentiments of a delicacy they are not used to. It will remind them that there is more to life than crime, punishment" (21). Phillip, like Arnold, sees culture as a form of compensation for the more unpleasant aspects of life (in this case, flogging, leg-irons, exile). Certainly, Governor Phillip draws direct links between high culture and national identity: "We belong to a great country which has spawned great playwrights: Shakespeare, Marlowe; Jonson" (21). The trouble with this idea of culture, "is that it entails not only venerating one's own culture but also thinking of it as somehow divorced from, because transcending, the everyday world" (Said xiv).

Although ***Our Country's Good*** is in the main concerned with culture in the sense of Said's Arnoldian definition, it also touches on the broader understanding of culture as the production of, in Said's words, "specialized knowledge" (xii) about imperial holdings, and he implies that this is one way of gaining control over newly colonized territories. It is a view that Wertenbaker "would appear to endorse in a scene of deep black humour" (Dymkowski "Questioning" 39), when the audience is introduced to the officers of the First Fleet as they discuss the punishment of convicts:

COLLINS. This land is under English law. The court found them guilty and sentenced them accordingly. There: a bald-eyed corella.

PHILLIP. But hanging?

COLLINS. Only the three who were found guilty of stealing from the colony's stores. And that, over there on the Eucalyptus, is a flock of

"Whilst there is life there is hope" (51). At the end of the play each is imagining a future for him/herself in a new society full of possibilities. This happens as circumstances in the convict colony as a whole do not improve or foretell a bright future. Few plays endorse the social and cultural value of theatre as explicitly as ***Our Country's Good.***

This reminds us of the definition Said gives of culture. It derives from the mid-nineteenth century, the period of rapid imperial expansion, but he claims that it is still very much in force today:

> culture is a concept that includes a refining element, each society's reservoir of the best that has been known and thought, as Matthew Arnold put it in the 1860s. Arnold believed that culture palliates, if it does not altogether neutralize, the ravages of modern, aggressive, mercantile, and brutalizing urban existence. (xiii)

This version of culture is remarkably close to that promoted by **the first Governor** of New South Wales, Captain Arthur Phillip. **He argues that by learning a role in a play, especially a fine example of English literature with genteel characters, the convicts will learn to be compliant and complacent citizens of the King. This raises a question: does he uses theatre as a way to colonize the convicts, just as disease, guns and the destruction of their environment will serve to colonize the Aborigines?** While it is hardly controversial any more to be critical of imperialism, it is another matter when it comes to the link between culture and imperialism. Can a novel or a play actually participate in the processes of imperialism? What is the nature of that participation? Or do the everyday workings of empire have nothing at all to do with the productions of high culture? Should we divorce the one entirely from the other? These are precisely the sort of questionsWertenbaker asks in ***Our Country's Good.***

> This is a profligate prison for us all, it's a hellish hole we soldiers have been hauled to because they blame us for losing the war in America. This is a hateful hary-scary, topsy-turvy outpost, this is not a civilization. I hate this possumy Place. (34)

From the beginning we see how the convicts are regarded and treated by their custodians. Subjugation and hideous brutality are the norm, to the extent that the prisoners are reduced symbolically and actually to silence – "Fear whispers, screams, falls silent, hushed" (1). Mary Brenham, when she first tries to speak, does so "inaudibly" (6). Their humanity is suppressed. When Arscott is given 200 lashes for trying to escape we hear "It will take time for him to see himself as a human being again" (57). As with prisoners throughout history the convicts are depersonalised in the eyes of their gaolers and demeaned through generalisation. Wisehammer describes the convicts as "alone, frightened, nameless" (1).

The convicts' participation in the rehearsal and performance of George Farquhar's play reforms their manners. As they learn to speak and behave like the upper-class characters they will portray, they learn that they are quite capable of acting like "their betters" (14). They learn that class differences are culturally constructed, and that the gulf between the classes may not be so difficult to cross. They learn to imagine themselves as other than criminals condemned to the far side of the world. It enables them to become a community that cares about and is prepared to make sacrifices for something larger than the individual, allows them to undermine at least in small ways oppressive authority, and gives to each of the actors a sense of self worth and hope for the future. As the brutalised convicts rehearse for a performance of Farquhar's ***The Recruiting Officer***, they more than once recite from the eighteenth-century play the line

that of the cockney flower girl has its counterpart in the transformation of the convict-actors in ***Our Country's Good*** through their mastery of the language of George Farquhar.

It is hard for an audience to miss the message of ***Out Country's Good*** about the potentially transformational and transcendent capacities of theatre. But if we have any doubts, the published version of the play attempts to set its straight. Wertenbaker includes a preface as well as a series of letters written to her by long-term prisoners. In the preface Wertenbaker tells of a performance she attended of Howard Barker's ***The Love of a Goad Man*** in HM Prison Wormwood Scrubs, and of a subsequent performance of ***Our Country's Good*** in Blundeston prison. The experience validated culture as transformational. The letters from prisoners which sound remarkably like some lines spoken by convicts in ***Our Country's Good***, echo Wertenbaker's claim: "Drama, and self-expression in general, is a refuge and one of the only real weapons against the hopelessness of these places," writes Joe White (iii).

In most of Timberlake Wertenbaker's plays there are two competing forces: a "generous utopian impulse" (Komporaly) and a strong satirical drive. Washed ashore in the vastness of Australia the convicts and their custodians form "a tiny colony" (60) and as such a microcosm of society. The island setting provides the possibility of a new beginning and the potential for Utopia. There is a tension throughout the play between longing and nostalgia for England, felt by everyone, and the growing realisation that here is a land of opportunity for all. All of them have taken along their dreams, hopes, frustrations, fears, anxieties and obsessions to Australia. All are exposed to the disconcerting conditions of a foreign continent that frequently appears hostile to them. Major Robbie Ross clearly describes the character of their stay as a sort of punitive expedition:

As the pre-eminent American director Anne Bogart says: "inside every good play lives a question" (qtd. in Aston 17). Wertenbaker actually sees that the job of the playwright is "to pose questions in an interesting, dramatic way, and that's it. You formulate the question" (DiGaetani 268). In ***Our Country's Good***, she questions the uses and abuses of language as well as the uses and abuses of theatre. She interrogates language and theatre as instruments of cultural imperialism, for at the heart of the play is "a debate over the power of theatre and its heightened language to civilise and/or control" (Carlson "Language" 137).

Where Keneally dedicates, his novel "To Arabanoo and his brethren, still dispossessed" (i),Wertenbaker's epigraph to her play foregrounds her own concern with the educability of those who are oppressed and dispossessed in contemporary England and America as well as in colonial Australia. The epigraph quoted from an American sociological study of education Published in 1968, ***Pygmalion in the Classroom***, a passage describing how children designated especially able performed better than their peers: "The change in the teachers' expectations regarding the intellectual performance of these alleged 'special' children had led to an actual change in the intellectual performance of these randomly selected children" (viii). The lesson here is clear: if only we expose the underprivileged to higher culture, they will become better people. ***Pygmalion in the Classroom*** concludes, appropriately enough, with a comment from Eliza Doolittle: "The difference between a lady and a flower girl not how she behaves, but how she's treated" (qtd. in Rosenthal and Jacobsen 183). In Shaw's ***Pygmalion*** Eliza becomes a lady in the first instance because Colonel Pickering treats her like a lady. Others treat her like a lady because she learns to speak like one. Professor Higgins' transformation of Eliza into a woman who esteems herself and gains the respect of others by giving her access to a more refined and elegant discourse than

oppressors to honor the King's birthday (31). Moreover, Buse claims that the play obscures the link between culture and imperialism for the sake of "a feel-good ending" and it "reproduces" an "idealized model of the colonial sphere" (165,168). Esther Beth Sullivan is even more explicit in her suspicions. Where ***Our Country's Good***, as she claims, attempts to sever the ties between culture and imperialism, Sullivan insists on uniting them:

> ***The Recruiting Officer*** indeed recruits the convicts to England's imperialist project, making them willing rather than resistant participants . . . Through the material of great English outcasts learns to act in a 'mannered' way, in a way that can be tolerated and put to more 'productive' uses. (143)

By analyzing the press responses to ***Our Country's Good*** on three different continents, Susan Carlson demonstrates that the lessons it offers about culture and imperialism are not, in fact, clear cut. The contrast between the British and Australian receptions of the play is particularly instructive. In London, the reviewers almost uniformly embraced the first production as a celebration of "the power and value of theatre." Not only this, but the play was taken as proof of the vitality of a national culture: "anchoring such theatre-based reviews is also the assumption that British theatre is not just the barometer of British culture: it is British culture." In London, then, issues of colonization were pushed into the background. Not so in Australia where, in 1989, Max Stafford's Royal Court production played in Sydney at the same time as an Australian production in Melbourne. Not only did the Australian reviews focus much more on colonial history, but the Melbourne production brought to the foreground the submerged "issue of native displacement" ("Issues" 276, 280).

under the duress of convicts who fight with each other, convicts who run away from the colony, convicts who get jailed, and the cruel Major Robbie Ross. The convicts also discuss the merits of theatre as they learn to work together in the play, but theirs is a much more practical and first-hand discussion. Along the way they encounter love and death in their lives, but they learn to cooperate, to trust each other, and to love theatre. The play ends as their performance begins. It ends with a beginning - the convicts' production of ***The Recruiting Officer***, which is greeted by "*the triumphant music of* Beethoven's Fifth Symphony *and the sound of applause and laughter from the First Fleet audience*" (91). In accordance with the author's wishes, Wertenbaker's play "confirmed all our feelings about the power and the value of theatre" (xlix). The play provides an answer to Governor Phillip's question: "How do we know what humanity lies hidden under the rags and filth of a mangled life?" (58).

Theatre critics in both London and New York have generally praised ***Our Country's Good*** as a celebration of the theatre. Several academic critics, however, have noted some problematic and unresolved tensions underlying its optimistic progress and triumphant conclusion. For Dymkowski, Wertenbaker virtually abandons Keneally's presentation of colonization in favor of her own "metatheatrical concerns" ("The Play" 125). Ann Wilson also has expressed doubts about the optimistic conclusion of the play, suggesting that what we witness at the end of ***Our Country's Good*** is the successful pacification of an underclass by the ruling class of New South Wales (33). In other words, the transformation, via theatre, of the convicts as individuals and as a community that the play celebrates can also be taken, as Wilson has argued, as a form of cultural colonialism, whereby the convicts are co-opted into performing a play from the literary tradition of their rulers and

recounts an historical event- the first production of a play in Australia, ***The Recruiting Officer***, performed by convicts in Sydney Cove in 1789. Thus, both of them are not just historical accounts of a moment of imperialism, but they ask, what is the relationship between the culture of the metropolitan European power and its imperial activities on a distant shore?

The play begins with a brief scene aboard ship as a convict is being flogged. An Aborigine sees the ship sail into Botany Bay on January 20, 1788, and wonders what kind of dream this might be. The Aborigine reappears several times throughout the play as he comes to understand that this is indeed not a good dream. In the final scene he appears to be suffering from smallpox.

We are introduced to the benevolent Governor of the penal colony, Arthur Phillip, who believes, contrary to popular opinion, that convicts can be rehabilitated. When told that hangings are a popular entertainment for the convicts, Phillip suggests that a play might be a better way of entertaining them. Then we meet 2nd Lt. Ralph Clark, who sorely misses his wife, and who is looking for a way to gain favor with the Governor. Soon Clark is auditioning convicts for roles in George Farquhar's ***The Recruiting Officer*** (a play within a play), to be presented to celebrate King George III's birthday. Clark encounters bad actors, good actors, most with no experience, and many who cannot read.

The military officers debate the merits of theatre and the merits of this particular production. Some see an advantage in this socialization of the convicts, some think the theatre is the work of the Devil, some think it is a waste of time, and some simply don't care. Clark and his motley cast proceed in their rehearsals, but

shared no leaders, whilst each tribe had its own language. This lack of common ground prevented any kind of organised resistance against the "white invaders." By the time the Aborigines as a whole woke up to the fact that they were being systematically deprived of their land, it was already far too late. Keith Willey relates how the Dreamtime was to become nightmare for the Aborigine (49-53).

Edward Said and Wertenbaker share an interest in culture and imperialism; indeed, their understanding of both terms are quite close to each other. Said, in ***Culture and Imperialism***, offers a concise definition of imperialism: "'imperialism' means the practice, the theory, and the attitudes of a dominating metropolitan centre ruling a distant territory; 'colonialism', which is almost always a consequence of imperialism, is the implanting of settlements on distant territory" (8). This account captures perfectly the colonial experience enacted in ***Our Country's Good. Our Country's Good*** was commissioned by the Royal Court Theatre as an adaptation of Keneally's novel which Wertenbaker ultimately changed "quite radically" for the stage (DiGaetani 272). It therefore shares with that novel a desire to shed light on the "penumbral darkness" of early Australian history.

What distinguishes ***The Playmaker*** and ***Our Country's Good*** from historical works like ***The Fatal Shore*** is, of course, the freedom of fiction. From within that freedom these two works of imagination exhibit an intense concern with the status of culture - in the shape of George Farquhar's play, ***The Recruiting Officer***[(2)], in a place presumably far removed from civilization. Like Keneally's novel, ***Our Country's Good***

(2) It is a play written by a dramatist who came from England's first colony, Ireland, and who was also an officer, made a late theatre career in London and wrote on doubtful but usual military practices of recruiting people for the army.

Like most of the prisoners who hoped to return to England after serving their sentences, many officers, such as Second Lieutenant Ralph Clark, looked forward to returns home—to wives, families, resources, and England. The rugged, stunning country variously alienated and intrigued them. Their journals reveal a similar confusion about the aboriginals and their very different lives, so connected to nature, ritual, bodies, art, and lacking in material accumulation. Though the official policy of the colonies was to develop and maintain amicable relations with the communities of Aborigines they encountered, thousands of aboriginals died due to contact with cholera and influenza introduced by Europeans. Moreover, the aboriginals were increasingly displaced from their ancestral homes and tribal power (Hughes 28-36). The Aborigines' horror at the practices of the penal colony—especially hangings—is well documented.

The natives of Australia were initially wary of the new settlers. In time the former were won over by beads, mirrors and trinkets, and a working relationship gradually developed between the two. As it became obvious, however, that the colony was to be a permanent one, a sense of unease broke out amongst the Aborigines. The Aborigines had two main characteristics going against them - their attitude to land, and their tribal status. For them the marking out of territory was an unknown concept: every tree, hill, rock and shrub had its place in their richly mythical traditions and history, and ownership of land lay in collective memory and oral tradition. "Take away this territory and they were deprived, not of 'property' but of their embodied history, their locus of myth, their 'dreaming'" (Hughes 17). They had never bothered to make formal claims to the land because, until the whites came, there had never been any possibility of losing it. In addition, the Aborigines were fiercely independent nomadic groups who

All of the convicts on the First Fleet were found guilty of crimes against property, ranging from stealing to burglary to highway robbery. Although these were hangable offenses in Georgian England, none were guilty of what humanists consider the more serious, violent crimes of murder or rape, for example. The convicts were exiled to New South Wales for seven years or more of hard labor, punishment, and poverty. Many of those sentenced to transportation were quite young—between the ages of seventeen and twenty-five—because they were hardier, presumed better workers and future settlers. For many convicts transported to Australia rather than hanged in England, the blessing was a damned one. The First Fleet's nine-months' voyage—the longest recorded voyage for any single group up to that time—was successful in terms of general health and numbers, yet the many months of reduced rations, storms, and absence from loved ones only intensified their anxieties about the popularly demonized continent on the other side of the world to which they headed. Almost never visited before by Europeans, the Australian continent was popularly considered "the other side of hell" by the British before they arrived—and after. Violence against and amongst the convicts flourished during the voyages— as did sexual assaults against women by both officers and convicts, not only at sea but on land.

Once they arrived, the First Fleet voyagers found they lacked the human and material resources needed to build a self-sufficient colony, causing tensions to rise. Convicts were required to build homes first for the officers, then the enlisted men, and finally themselves— all on limited food rations and with feeble supplies. More than two years passed, the time-period of the play, amid building tensions before ships arrived from England bringing paltry supplies.

Moreover, Paul Carter's ***The Road to Botany Bay***, published in 1986, was central to rethinking of imperial history. Thomas Keneally's novel ***The Playmaker*** also contributed, on a fictional level, to the critical re-examination of Australia's past.(1)

Not every colony is simultaneously a convict colony, too, or grows out of one as the history of British colonialism in other parts of the world such as Ireland and India demonstrates. But Australia is a special case: for a European 200 years ago Australia almost meant an "extraterrestrial territory" (Palmer 105). Nonetheless, British law, institutions, culture, attitudes and habits are transported very rigidly into that "extraterrestrial" place. The convict colony is meant to be a positive image of British colonialism, a good example to be copied by other nations.

In May 1787, the British Empire sent its First Fleet of Naval ships to New South Wales under the relatively moderate leadership of Captain Arthur Phillip. The First Fleet's mission was two-fold: first to establish a military outpost in Botany Bay. Second, to establish a productive penal colony thousands of miles away, where a fragment of England's prisoners could be exiled, made to labor on behalf of establishing an Empire settlement. More than 1480 people set sail on the eleven First Fleet ships, including 778 prisoners (586 men and 192 women). The remaining passengers consisted of marines, soldiers, and naval officers, almost none of whom were allowed to bring their wives, as this destination was deemed too hellish and uncivilized for "good women" to sustain (Robinson 7).

---

(1) Both ***The Fatal Shore*** and ***The Playmaker*** were published in 1987, timed to coincide with Australia's bi-centennial. Both drew on archival records from the first decades of Australia's settlement as a penal colony of the British Empire.

According to Willis, until relatively recently the exact facts about this foundation have often been obscured both by the British, who established the convict colony in New South Wales, and by latter-day Australians, the ultimate beneficiaries of the initial settlement. The British, understandably, would prefer to forget that they treated a whole group of largely petty criminals as a form of human waste to be shipped under appalling conditions to the far side of the earth; Australians, meanwhile, have spent a large part of their modem history trying to erase the "convict stain" of their past which forever shadows their modern, law-abiding lives (32-5).

Australian Robert Hughes' 1987 social history, ***The Fatal Shore***—a dark record of England and Australia's often unspoken history of transport and convict experiences, stranded, colonizing officers, and communities of aboriginals, describes a sort of collective amnesia, even in the 1970s:

> An unstated bias rooted deep in Australian life seemed to wish that 'real' Australian history had begun with Australian respectability - with the flood of money from gold and wool, the opening of the continent, the creation of an Australian middle class. Behind the bright diorama of Australia Felix lurked the convicts, some 160,000 of them, clanking their fetters in the penumbral darkness. (xii)

"The task of a post-colonial history, then, is to excavate the aspects of empire which, repressed by subsequent respectability, have been plunged into 'penumbral darkness'" (Flannery 49). For nearly two hundred years, many people assumed that convict experiences were not recorded directly. ***The Fatal Shore*** was a groundbreaking publication not only for its extensive scholarship and epic scope, but also for aiming to "see The System from below" (Hughes xiv).

regular basis - most notably in the various interventions of Western powers in the nations of the Third World, as well as the Middle East. In the name of democracy and liberty, the United States in particular has, since World War II, protected its economic interests in countless regions far from its shores. The difference lies in nomenclature. If you call these interventions by their real name, imperialism, great protestations will rise up on all sides, denying that modern economic imperialism bears any resemblance to the colonial imperialism of the past. There has been for some time now a reassessment of all aspects of Europe's imperial past, with the emphasis not on the glories of empire but on its devastating effects.

Timberlake Wertenbaker's ***Our Country's Good*** (1988) is one instance of this general trend. Wertenbaker considers the issues in question in a play about the origins, methods and results of colonial domination. She goes back to a historical incident of major importance in the history of the British Empire, that is, the foundation of the English colony of convicts in Australia in 1787: "it sets an infant civilization on the stage with clarity, economy and insight" (Spencer 22). The aim of the current study is to assess the imperial uses of culture and to investigate intersections between culture and imperialism as dramatized by Wertenbaker in ***Our Country's Good***. The central problem of the play is connected with setting up a convict colony, but this is set against an ongoing dialectic which concerns the meaning and significance of theatre. The experience of theatre is seen to have a beneficial influence on the convict cast- for their own sake and the sake of the colony. In order to fully comprehend culture's participation in imperialism, a brief survey of the history of the development of the settlement in New South Wales would help.

Imperialism and Culture: The Theatre as a Culture Instrument in Wertenbaker's Our Country's Good

Dr. Nada K. Aboul-Saoud(*)

"Theatre should never be used to flatter, but to reveal, which is to disturb" (Wertenbaker in Glaap 79).

In the late nineteenth century, when the British, French, and German empires were at their height, imperialism was by and large considered a positive global force, at least by those who controlled the empires. Aside from the obvious material gain derived from empires and their strategic value in world politics, it was generally considered by the imperialists that the work of empire was carried out for the good of the subject peoples, the natives of lands far from the metropolitan centre. Imperialism was not thought of as an unjust exploitation of people and territory but as a bold and brave project. In the early twenty-first century, in what is known as the post-colonial period, it is rare indeed to find anyone praising the virtues of imperialism. With the exception of the most conservative of commentators, Europe's imperial past is now viewed as an indication not of its civilization but of its barbarism. In retrospect, the brutalities carried out in the name of imperialism in the eighteenth and nineteenth centuries are seen to prefigure the massive violence wrought by the Western world in twentieth century.

This does not mean, however, that imperialism has somehow come to an end. On the contrary, it continues on a

(*) Lecturer in The Higher Institute for Specific Studies

- غير أنه خلافًا لجوجول فإن تشيكوف لا يتعاطف مع "أبطاله البسطاء"؛ حيث رأى أنه يجب أن يربي فيهم الشخصيةَ القوية، وينمي إحساسهم بقيمة الإنسانية.
- يحتل موضوع العلاقات الإنسانية المتبادلة مكانة مهمة في أعمال الأديبين، وينعكس ذلك في الخلافات والمشاجرات التي تدور عادة بين الأبطال؛ حيث يعرض كل من جوجول وتشيكوف عادة لنموذجين من الأبطال يناقض أحدهما الآخر، ويستخدم كل من الكاتبين مبدأ عرض الشيء ونقيضه في تصوير هؤلاء الأبطال. وهذا الأمر نراه جليًا في قصة "كيف تشاجر إيفانوفيتش مع إيفان نيكيفروفيتش" لجوجول، وقصة "السمين والنحيف" لتشيكوف.
- يستخدم تشيكوف في بعض مسرحياته أداة فنية اعتاد جوجول استخدامها، ألا وهي المبالغة في تصوير إحدى سمات الشخصية عند البطل. وعادة ما يتناول الكاتبان في أعمالهما النماذجَ السلبية في المجتمع، حيث يغيب نموذج البطل الإيجابي في إبداع كل منهما.
- كما في أعمال جوجول يستخدم تشيكوف نموذج المدينة بشكل دائم، حيث ترمز المدينة في أعمالهما إلى الواقع الروسي الذي لا يستطيع فيه الإنسان أن يتعايش مع الظروف المحيطة.
- كما في أعمال جوجول يستخدم تشيكوف التفاصيل بمهارة فائقة، حيث تعلم تشيكوف من جوجول أن يرى في التفاصيل الدقيقة ميلادًا للقضايا المهمة والكبيرة.

تأثير جوجول على إبداع بولجاكوف

د/ محمد نصر الدين الجبالي (*)

تشغل قضية تقاليد جوجول في إبداعات الكُتاب الروس مكانةً مهمة في النقد الأدبي الروسي. غير أن درجة الاهتمام بدراسة العلاقة بين كل من جوجول وتشيكوف لا تتناسب وأهمية الأديبين الكبيرة في تاريخ الأدب الروسي والعالمي. وبالرغم من أن كلاً منهما ينتمي إلى حقبة تاريخية وثقافية مختلفة فإن هذا الموضوع يبقى مهما وملحًا.

ينتمي كل من جوجول وتشيكوف إلى الاتجاه الواقعي في الأدب، ويمكن التأكيد على أن تشيكوف وجد في جوجول نموذجًا وقدوة في الإبداع الأدبي؛ حيث سار على نهجه الواقعي ذي النكهة الساخرة، وقام بتطوير هذا الاتجاه حتى وصل بالواقعية إلى قمة الإبداع.

- استخدم تشيكوف المواقف والأنماط الأدبية الشهيرة عند جوجول، كما اعتاد استخدام جمل مقتبسة مباشرة من أعماله.
- هناك تشابه كبير في المضامين المستخدمة عند الأديبين، كما أن هناك تشابهًا في الألفاظ والتفاصيل.
- يحتل موضوع "الإنسان البسيط" مكانة كبيرة في الأدب الروسي، غير أنه يتكشف بشكل رائع في أعمال جوجول وتشيكوف. والملاحظ في إبداعات الكاتبين أن القصة عند كل منهما تقوم على الصدام الذي يقع بين هذا "الإنسان البسيط" والشخصية المهمة؛ الأمر الذي يؤدي عادة إلى وفاة الأول.

(*) مدرس بقسم اللغة الروسية، كلية الألسن – جامعة عين شمس.

17- Линков В. "Никто не проходит бесследно...."(О повести Чехова "Моя жизнь "). Вопросы литературы.2004.№3
18 – Манн Ю.В. Поэтика Гоголя .Вариации к теме .М.1996
19- Манн Ю.В. Сидром "Ревизора".Вопросы литературы.2004.№5
20– Маркович В.М. Пушкин,Чехов и судьба "лелеющей душу гуманности"//Чеховиана.Чехов и Пушкин.М.1998.С.19-35
21– Набоков В.В. Николай Гоголь //Собрание сочинений американского периода : В 5 т. СПБ.1997
22- Сафонова А. Сахалинская тетрадь .Знамя .2003.№10
23 – Сухих И.Н. Чехов в Пушкине //Чеховиана.Чехов и Пушкин М.1998.С.10-19
24- Сухих Николай. Чеховские писатели и литератор Чехов//Литературное обозрение , 1994.№11-12 .С.3-6
25 – Толстогузов П.Н. "Смерть чиновника" Чехова и "Шинель" Гоголя (о пародийном подтексте чеховского рассказа) Н.В.Гоголь и русская литература 24-ого века .Л.1989.С.92-103
26 -Толсогузов П.Н. Н.В.Гоголь и русская литература 19 ого века.Л.1989 .
27- Турков А. "Вишневый сад".Жизнь по времени.Знамя.2004.№2
28 –Храпченко М.Б. Избранные труды. Николай Гоголь. Литературный путь , величие писателя .М. 1993
29 - – Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь.М.Наука.1978.
30- Эпштейн М. Маленький человек в футляре : синдром Башмачкина – Беликова .Вопросы литературы.2005.№ 6

Используемая литература

1 – Гоголь Н. Польное собрание сочинений : В 14тт.М., 1940-1952
2 –Чехов А.П. Польное собрание сочинений:В 30 тт. М. , 1974-1983
3 - Белкин А.А. Читая Достоевского и Чехова ., М.,1973
4 – Белый А. Мастерство Гоголя .,М.,1996
5-Бицилли П. Чехов и Гоголь // Литературное обозрение, 1994.№11-12.С. 29-35
6– Венцлова Т. О Чехове как представителе" реального искусства"// Чеховиана .Чехов и "серебрянный век".М.1996.С.35-44
7 – Головачева А.Г. "Хотел взять форму "Мертвых душ"... О повествовательности "Чайки" // Чеховские чтения в Ялте.Чехов в меняющем мире .М.1993.С.23-31
8 – Громов М.П. Книга о Чехове .М.1989
9 - Добина Е. Искусство детали ., Л.,1975
10 – Должеников П. Чехов и позитивзм.М.1998
11 -Заславский Г. На поминаках Вишневого сада (Антон Чехов).Октябрь.2004.№11.С.186
12- Злочевская А. Театр Н.В.Гоголя и драматургия русского зарубежъя первой волны .Вопросы литературы .2005.№2
13-Каневская М. Искаженная цитата как ключ к новому смыслу.Чехов о Гоголе// Гоголевский сборник .СПБ. 1994.С. 159-174
14- Клуге Рольф-Дитер. Отображение болезни в рассказах "Палата № 6" и " Черный монах" //Чеховиана.Мелиховские труды и дни.М.1995.С.52-59
15- Кошелев В. Чехов и литература абсурда // Литературное обозрение , 1994. № 11-12 .С.6-8
16 – Кузичева А.П. Кто он "Маленький человек"?// (Опыт чтения русской классики) // Художественные проблемы русской культуры второй половины 19-ого века .М. 1994.С.61-114

18 - Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : В 14 тт. "Ревизор"., Т.4.С.60
19 - Чехов А.П. Полное собрание сочинений:В 30 тт. Вишневый сад., Т.13 .С.249
20– Гоголь Н.В. Миргород.Повести.М.МИД. «Синергия»1996.с.262
21 - Чехов А.П. Полное собрание сочинений:В 30 тт.Толстый и тонький .
22- Венцлова Т. О Чехове как представителе реального искусства // Чеховиана .Чехов и серебрянный век .М.1996. С.40
23- Паперный З.С. "Вопреки всем правилам ...", М.,1982.,С.249
24 - Чехов А.П. Полное собрание сочинений:В 30 т. Вишневый сад., Т.13 .
25 - Чехов А.П. Полное собрание сочинений:В 30 т. "Месть"., Т.5.,С.336
26 - См. Добина Е. Искусство детали ., Л.,1975
27 - Белкин А.А. Читая Достоевского и Чехова ., М.,1973 С.180
28 -Чехов Антон Павлович. Полное собрание сочинений : В 30тт. "Крыжовник" Т.10.,С.60
29 - Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : В 14 т. "Мертвые души" .,Т.6.,С.96
30 - Чехов А.П. Полное собрание сочинений:В 30 тт. "Человек в футляре " .,Т.10.С.43
31- Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : В 14 тт. Иван Федорович Шпонка и его тетушка .Т.1.С.285
32 – Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь.М.Наука.1978.с.7

Примечания

1 – Шолохов М.Собр.соч.в 8-и тт.М.Правда., Т.8- С. 322-323
2 - Александров.Б.И. Семинарий по Чехову .,М.,1957.,С.30-31
3- Соловьев А.М. Утвеждение реализма .,М.Наука ., 1975.С. 209

4 - Гоголь Н.В. Польное собрание сочинений , Шинель.

5 - Гоголь Н.В. Польное собрание сочинений ,Выбранные места .

6 - Горький М. А.П.Чехов // Польное собрание сочинений в 25 тт.М.,1968-1976 .Т.6.С.50
7 - Гоголь Н.В. Польное собрание сочинений , Т.8.С.292
8 - Манн Ю. Поэтика Гоголя .Вариации к теме .М.1996.С.178
9 - М.Горький. А.П.Чехов //Польное собрание сочинений : В 25тт.М.1968-1976. Т.6 С. 51
10-См. Семанову М.Л. Николай Гоголь и Антон Чехов // Уч.зап.ленингр.педагогического института.им.Герцена .,Л., 1955.
11- Громов М.П.Книга о Чехове.М.1989 .,с.140
12- См.подробно об этом Семанову М.Л.Гоголь и Чехов // Уч.зап.ленингр.пед.института.им.Герцена.Л. 1955.
13 - Гоголь Н. Польное собрание сочинений : В 14 тт. Шинель.,М., 1940-1952
14 - Чехов А.П. Польное собрание сочинений:В 30 тт. Смерть чиновника ., М. , 1974-1983
15 - Толсогузов П.Н. Н.В.Гоголь и русская литература 19 ого века.Л.1989 .С.98
16 - Чехов А. П. Польное собрание сочинений:В 30 тт. Хамелеон ., М. , 1974-1983
17 – Там же .Человек в футляре.

перенять гоголевские традиции и создать свое художественное индивидуальное видение.

Мы считаем ,что Чехов – писатель гоголевской традиции, он тоже вышел из шинели Гоголя.И идея , которая владела им всю его писательскую жизнь была также гоголевская: показать все отрицательное в русской жизни.Оба автора знали множество человеческих типов , любили порассуждать, использовать слова и краски в описании пейзажа.Оба писателя принадлежать к числу тех великих писателей, творчество которых отличается высокой идейностью, реализмом, художественным совершенством. И Гоголь и Чехов владели мастерством изображения быта и психологии людей, социальных и нравственных явлений общественной жизни.

воспитывать в себе личность, и развивать в себе чувство собественного достойнства .

- К теме маленького человека восходит и тема человеческих взаимоотношений в творчесвте обоих авторов.Особенно это явно обнаруживается при ссорах героев произведений .Часто и Гоголь и Чехов показывают двух противоположенных друг друга героев, вводят принцип контрастности в их изображении.(«Повесть о том как поссорились Иван Иванович И Иван Никифоривич»Гоголя и рассказ «Толстый и тонький «Чехова).

- В некоторых пьесах Чехова используется художественный прием, характерный для гоголевской поэтики. Это изображение характеров психологически упрощенных и создание образов при помощи преувеличения какой-л основной черты.

- Оба автора – в своих сатирических произведениях – изображают только отрицательных персонажей. Отсутствие положительного героя – важная черта, объядиняющая Гоголя и Чехова .

- Образ города связывает обоих авторов.Оба они создавали такой образ города как некую норму, существующую в русской действительности. В этом городе живут люди, которые не могут мириться с традиционным порядком вещей .

- Важно сходство авторской интонации в произведениях обоих писателей . У обоих писателей высокий пафос сочетается с тонкой и явной ироней .

- И Гоголь и Чехов относятся к таким художникам, в чьих творчестве деталь занимает особенно важное место, является художественным приемом. Оба автора могут видеть в мелочах проявление общего , главного

Ю.Тынянов пишет : «Всякая литературная преемственность – есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов.»(32)Чехов в своем творчестве смог

Такая неважная деталь как чехольчик позволяет нам увидеть много общего в характерах героев : аккуратность, благонамеренность, послушание, а за ними пустота, отсутствие собственного мнения , боязнь жизни. Таким образом , общность деталей в произведениях Чехова и Гоголя помогает увидеть сходство характеров и ситуации.

И так можно изложить основные положения в следующем:

- Близость Гоголя и Чехова обусловлена единством художественного направления. Великие достижения обоих писателей в русской литературе являются неподражаемыми образцами реализма. Оба писателя обрашают большое внимание на пошлости жизни бедных людей, посвящают свои работы раскрытию как эта пошлость проникает в человеческую жизнь.
- Чехов очень сильно осознал гоголевские типы , ситуации даже отдельные меткие, что эти все средства часто встречаются в его работах.Чехов использует даже прямые цитаты из гоголевских произведений.
- У обоих авторов сюжеты схожи.Чехов заимствует у Гоголя и сюжетные вариации.Чехов также обращается в своих произведениях к гоголевской стилистике , деталям сюжетов.
- Тема " маленького человека" занимает особое место в русской литературе.Но ярче всего эта тема раскрывается в творчестве Гоголя и находит свое завершение в творчестве Чехова. Обычно сюжет основывается на столкновении маленького человека и значительного лица , что приводит обычно к гибели первого.Это явно отражается в рассказе «Смерть чиновника» Чехова и «Шинель» Гоголя.Очень важна в поэтике писателей тоже роль вицемундира, в котором умер чеховский герой . Если у Гоголя новая шинель стала манефистом внутреннего человека в Башмачкине, то в "Смерти чиновника " мундир превратился в своеобразный футляр.
- В отличие от Гоголя Чехов не сочувствует своим " маленьким людям ". Он считал , что каждый из них должен

странное сходство с самим хозяйном дома : в углу гостинной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четерех ногах : совершенный медведь.Стояли кресла, стулья – все было самого тяжелого и беспокойного свойства, - словом , каждый предмет , каждый стул ,казалось , говорил :" я тоже Собакевич !" или " я тоже очень похож на Собакевича"(29)

Оба Автора иногда используют одинаковую деталь для создания определенного характера.Например : образ Беликова (Человек в футляре) – героя , который боялся действительности и стремился заключить все свои мысли и эмоции в футляр,- создается автором так : " Он был замечателен тем , что всегда , даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле , и часы в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож , чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике ..."(30)

Чехов подробно описывает, как Беликов окружал себя оболочкой во всех сферах жизни: в одежде, на работе, в отношениях с друзьями и женщинами.Он был робок, послушен , боялся начальства и предпочитал футляры.

У Гоголя в его повести " Иван Федорович Шпонка и его тетушка" найдем героя, который кажется родственником Беликова."Тетрадка у него всегда была чистенкая, кругом облинеенная нигде ни пятнышка.Сидел он всегда вмирно, сложив руки и уставив глаза на учителя, и никогда не привешивал сидевшему впереди его товарищу на спину бумажек, не резал скамьи и не играл до прихода учителя в тесной бабы . Когда кому нужно было в ножике очинить перо , то он немедленно обращался к Ивану Федоровичу , зная , что у него всегда водился ножик , и Иван Федорович , тогда еще просто Ванюша , вынимал его из небольшого кожанного чехольчика , привязанного к петле своего серенького сюртука..."(31)

хочется только связываться, а то я показал бы тебе Собакевича"(25)

Важно сходство авторской интонации в произведениях обоих писателей. В пример можно привести " Невский проспект" Гоголя и "Шампанское" Чехова .

У обоих писателей главными героями сделаны атрибуты роскошной жизни, причем оба автора не советуют им доверять. Интонация одна в обоих рассказах : высокий пафос сочетается с тонкой и явной ироней .

И Гоголь и Чехов относятся к таким художникам, в чьих творчестве деталь занимает особенно важное место, является художественным приемом.Известный критик – литературовед Е.Добин построил свою книгу "Искусство детали" как раз на материале творчества Ивана Гоголя и Антона Чехова.(26)

Оба автора, по мнению Белкина А., могут видеть в мелочах проявление общего, главного : " Чехову было присуще гениальное мастерство обобщения отдельных частей, умение вскрыть за явлением сущность, за кажущейся случайностью законность. Первый шаг в этом направлении был сделан Гоголем"(27)

В рассказе " Крыжовник" рассказчик так описывает мнение своего брата : " Иду я к дому, а навстречу мне рыжая собака, толстая, похожая на свинью. Хочется ей лаять, да лень. Вышла из кухни кухарка, голоногая , толстая, а тоже похожая на свинью, и сказала, что барин отдыхает после обеда. Вхожу к брату, он сидит в постели. Ноги покрыты одеалом ; постарел, располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперадь, и того и гляди, хрюкнет в одеало."(28)

Душевные качества человека влияют на его внешний облик и на окружающую его обстановку в сознании чеховского героя.
Такой же прием встречается и в "Мертвых душах" Гоголя.
" Чичиков еще раз окинул комнату , и все , что в ней было, - все было прочно, неуклюже в высочайщей степени и имело какое-то

Отсутствие положительного героя – важная черта, объядиняющая Гоголя и Чехова. Многие критики писали об этой черте в творчестве Гоголя.Что касается Чехова, то о его одноактных пьесах З.С.Паперный писал :" В "Предложении", "Свадьбе" и "Юбилее" –"грошовые люди". И чем больше они стараются выглядеть благостройно, тем резче проступает их душевная мелкота и ничтожество ...."(23)

Образ города связывает обоих авторов.Оба они создавали такой образ города как некую норму , существующую в русской действительности. В этом городе живут люди , которые не могут мириться с традиционным порядком вещей .У них город замкнут , закрыт – почти в нем невозможно найти светлую живую личность. (Ионыч и Чичиков). Чехов обращается к гоголевской традиции изображения « большого города» («Петербургские записки» «Петербургские повести»).Чехов рассказывает в своих произведениях о жизни городских слоев.Оба писателя противопоставляют русский город идеальной России .Постоянно это делает герой " Мертвых душ" и "Вишневого сада". Например Лопахин в монологе о России говорит :" Знаете, я встаю в пятом часу утра, работаю с утра до вечера, ну, у меня постоянно деньги свои и чужие, и я вижу, какие кругом люди. Надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных, порядочных людей. Иной раз, когда не спится, я думаю: "Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами..." Любовь Андреевна. Вам понадобились великаны... Они только в сказах хороши, а так они пугают. ...."(24)

Поэтика Гоголя сильно повлияла на Чехова особенно в ранный период его творчества.Это отразилось например в использовании Чеховым имен гоголевских персонажей . Герой рассказа "Месть" возмущен тем,что его окрестили за глаза Собакевичем :" не

этом.Из них можно перечислить Бередникова Г.П. , Головачева А.Г. и Венцлову Т. Мы уже отмечали раньше , что обращение Чехова к гоголевским сюжетам невозможно без обращения к гоголевской стилистике , тропам , ключевым словам и деталям гоголевскоих сюжетов. В своей работе " О Чехове как представителе реального искусства " Томас Вецлова пишет, что Чехов так же как и Гоголь употреблял " имена причудливые , чисто гротескные, вызывающие комический эффект самой своей звуковой формой или невозможной семантикой ; Ахинеев, Запупырин, Трупов, Пешеморепереходященская и др."(22)

В некоторых пьесах Чехова используется художественный прием, характерный для гоголевской поэтики. Это изображение характеров психологически упрощенных и создание образов при помощи преувеличения какой-л основной черты .

И Чехов и Гоголь стремятся выделить основное , типическое в художественном образе.(Обратим внимание на тупость Мерчуткины – героя " Юбилей" Чехова и также тупость Коробочки в " Мертвых душах " Гоголя .) Коробочка - "одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещенные по ящикам комодов". Комод, где лежат, помимо белья, мешочки с деньгами, - аналог Коробочки.Она соглашается продать мертвые души герою и даже боится продешевить опасясь как бы Чичиков не обманул ее.

Мерчуткина выклянчивает у главы банка Шипучина деньги, жена Шипучина слишком подробно и нудно рассказывает о том, что она пережила у матери, и идет словесная перепалка между Мерчуткиной и мужчинами. Каждый говорит свое, никто никого не хочет даже слушать.

Оба автора – в своих сатирических произведениях– изображают только отрицательных персонажей. Оба они отказываются от изображения положительных персонажей.

там вельможам разным : сенаторам и адмиралам , что вот , ваше сиятельство или превосходительство, живет в таком –то городе Петр Иванович Бобчинский ..."(18)

Читатель чувствует грусть маленького человека , живущего в изоляции и одиночестве от мира.Такая же грусть и неприкаянность чувствуем в словах героя "Вишневого сада" Пищика . "Ничего .... Будьте счастливы .... Бог поможет вам ... ничего ...Всему на этом свете бывает конец .... А пойдет до вас слух , что мне конец пришел, вспомните вот эту самую лощадь и скажите : " Был на свете такой , сякой ... Симеонов – Пищик .... Царство ему небесное " .... Замечательная погода ...Да ..." (19)

К теме маленького человека восходит и тема человеческих взаимоотношений в творчесвте обоих авторов .Особенно это явно обнаруживается при ссорах героев произведений .Часто и Гоголь и Чехов показывают двух противоположенных друг друга героев, вводят принцип контрастности в их изображении.(«Повесть о том как поссорились Иван Иванович И Иван Никифоривич»Гоголя и рассказ «Толстый и тонький»Чехова).Иван Иванович худащаев и высокого роста , Иван Никифорович немного ниже, не за то распространяется в толщину ; голова у Ивана Ивановича – на редьку хвостом вверх.»(20)

Такой же принцип контрасности встречается и во многих произведениях Чехова.Например в рассказах «Беседа пяного с трезвым чертом» и «Толстый и тонький».В рассказе «Толстый и тонький» читаем « На вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля: один толстый, другой тонкий. Толстый только что пообедал на вокзале, и губы его, подернутые маслом, лоснились, как спелые вишни. Пахло от него хересом и флер-д'оранжем. Тонкий же только что вышел из вагона и был навьючен чемоданами, узлами и картонками. Пахло от него ветчиной и кофейной гущей.»(21)

О сходстве особенностей художественной речи можно писать отдельно.Многие исследователи чеховского творчества писали об

даже нищих . .....Прохор зовет собаку и идет с ней от дровянского склада ...Толпа хохочет над Хрюкиным .
- Я еще доберусь до тебя ! – грозит ему Очумелев и , запахиваясь в шинель , продолжает свой путь по базарной площади.»(16)

В рассказе «Человек в футляре» читаем : «Да вот, недалеко искать, месяца два назад умер у нас в городе некий Беликов, учитель греческого языка, мой товарищ. Вы о нем слышали, конечно. Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле и часы в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные очки, фуфайку, уши закладывал ватой, и когда садился на извозчика, то приказывал поднимать верх. Одним словом, у этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний. Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге, и, быть может, для того, чтобы оправдать эту свою робость, свое отвращение к настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было; и древние языки, которые он преподавал, были для него в сущности те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни.»(17)

В отличие от Гоголя Чехов не сочувствует своим " маленьким людям ". Он считал , что каждый из них должен воспитывать в себе личность , и развивать в себе чувство собественного достойнства . У него образ " маленького человека" изображается без какой бы то ни было идеализации.У "маленьких людей" Чехова и Гоголя почти одна просьба : чтобы их помнили и не забыли, а если можно, чтобы им сочувствовали , понимали в какой серой, пошлой жизни они живут . *Один из героев гоголевского " Ревизора " говорит " Я* прошу вас покорнейше , как поедете в Петербург , скажите всем

- Пошел вон! ! - повторил генерал, затопав ногами.

В животе у Червякова что-то оторвалось. Ничего не видя, ничего не слыша, он попятился к двери, вышел на улицу и поплелся... Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и.. помер.»(14)

Известный чеховед Толстогузов П.Н. обращает внимание и на другие моменты в чеховском рассказе. Например, объявление чины: " вечный футлярный советник " и " прекрасный экзекутор". Очень важна в поэтике писателей тоже роль вицемундира, в котором умер чеховский герой. Толстогузов П.Н.пишет "В мировой литературе нередки сюжеты, в которых перед смертью с человека спадают маски, навязанные ему жизнью. Вспомним : именно мертвец сдирает с " значительного лица " гинеральскую шинель в повести гоголя. В рассказе Чехова смерть невластна снять с чиновника его вицемундир. Почему? Потому,что под вицемундиром ничего нет , кроме краска анекдотической ситуации. Если у Гоголя новая шинель стала манефистом внутреннего человека в Башмачкине, то в "Смерти чиновника "мундир превратился в своеобразный футляр, стенки которого без остатка поглотили все многообразные возможности человеческого самовыражения. Герой изнутри пуст."(15)

К такой линии сюжета можно отнести "Хамелеон " " Двое в одном " "Торжество победителя " и "Человек в футляре".

В рассказе «Хамелеон» Чехов пишет: «Через базарную площадь идет полицейский надзиратель Очумелов в новой шинели и с узелком в руке. За ним шагает рыжий городовой с решетом, доверху наполненным конфискованным крыжовником. Кругом тишина... На площади ни души... Открытые двери лавок и кабаков глядет на свет божий уныло, как голодные пасти ; около них нет

рассказом " Смерть чиновника "или " Толстый и тонький ". У Чехова и у Гоголя все люди разного ранга, мещаны, купцы подвергаются сатирическому обличению.В пример можно привести рассказ " Смерть чиновиника " Чехова и "Шинель" Гоголя. В обоих рассказах сюжет один – столкновение маленького человека и значительного лица, что приводит к гибели первого.Приводим два отрывка из «Смерти чиновника» Чехова и « Шинели» Гоголя в подтверждение этой схожести .

- « то, наконец, даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась, отроду не слыхав от него ничего подобного, тем более что слова эти следовали непосредственно за слогом "ваше превосходительство". Далее он говорил совершенную бессмыслицу, так что ничего нельзя было понять; можно было только видеть, что беспорядочные слова и мысли ворочались около одной и той же шинели.Наконец бедный Акакий Акакевич испустил дух.Ни комнаты , ни вещей его не опечатывали, потому что, во первых , не было наследников, а во вторых , оставалось очень немного наследства, именно : пучок гусиных парьев, белой казенной бумаги, три пары носков, две – три пуговицы, оторвавшиеся панталон, бог знает:об этом, признаюсь, даже не интересовался рассказывающий сию повесть.Акакия Акакевича свезли и поворонили.»(13)

Судьба героя рассказа Чехова похожа . «Я извинялся за то, что, чихая, брызнул-с... а смеяться я и не думал. Смею ли я смеяться? Ежели мы будем смеяться, так никакого тогда, значит, и уважения к персонам... не будет...

- Пошел вон! ! - гаркнул вдруг посиневший и затрясшийся генерал.

- Что-с? - спросил шепотом Червяков, млея от ужаса.

отдельные меткие, что эти все средства часто встречаются в его работах (10)

Это мнение утверждается М.П.Громовым в его работе "Книга о Чехове ". Он приходит к такому важному выводу, что Чехов использует даже прямые цитаты из гоголевских произведений."Слово Гоголя сохранено в чеховском контексте .... как непроизвольное и словно бы случайное припоминание о прочитанном и полузабытом как символический знак "(11)

И в качестве примера литературовед приводит реплику Григорина из пьесы "Чайка"; " ..... подкрадутся ко мне сзади, схватят и повезут, как Поприщина в сумашедший дом......" Гоголевская цитата в произведениях Чехова порой бывает скрытой и иногда прямой.

Еще одной причиной обращения к творчеству Гоголя и Чехова являётся схожесть сюжетов.Чехов заимствует у Гоголя и сюжетные варианты.И это заметно с раннего творчества писателя.Сюжеты рассказа " дорогая собака" Чехова и романа " Мертвые души " Гоголя похожи друг на друга.Герой " Дорогой собаки " Дубов безрезультатно пытается продать своему другу собаку.Герой "Мертвых душ" Ноздров также пытается Чичикову продать целый рядь "ненужных ему предметов".Дубов очень похож на Ноздрева.У них особенности характера, поведения, речевой манеры схожи. Оба они преувеличивают, провираются, не выслушивают своего собеседника (12)

Здесь необходимо отметить, что обращение Чехова к гоголевским сюжетам невозможно без обращения к гоглевской стиилистике , тропам , деталям гоголевских сюжетов.

Тема " маленького человека" занимает особое место в русской литературе.Но ярче всего эта тема раскрывается в творчестве Гоголя и находит свое завершение в творчестве Чехова.Обычно литературоведы, изучающие эту тему в творчестве обоих писателей сравнивают гоголевскую " шинель " с чеховским

Эти черты характерны мирам всех произведений писателя: например в городе, куда приезжает Хлестаков, и город, где останавливается на некоторое время Чичиков и даже в Миргороде , где живут его герои Иван Иванович и Иван Никифорович.

Однородность гоголевского мира подчеркивается тем, что автор не указывает в своих произведениях на место, где люди живут по другому, по лучше. Впечатление сокрушительной пошлости обядиняет миры Гоголя в "Ревизоре" , "Мертвых душах " и в " Вечерах"

Один из известных гоголеведов Ю.Манн пишет об этом следующее " От города в "Ревизоре" до границы – " хоть три года скачи " и не доедешь,- но есть ли на нем этом пространстве хоть одно место, где бы жизнь протекла по иным нормам ? Хоть один человек, над которым были бы властны другие законы ? В комедии все говорит за то, что такого места и таких людей нет."(8)

Тема пошлости существует также во многих произведениях Чехова, хотя не носит всепоглащающий характер, с которым мы сталкиваем в творчестве Гоголя.Герои Чехова – обыкновенные люди в обыкновенной жизни , где пошлость подстрегает человека в самых незначительных будничных ситуациях. В своей работе " А.П.Чехов" М.Горький пишет :" .... очень талантливый человек ! – говорил Чехов об одном журналисте.- пишет всегда так блогародно, гуманно ...лимонадно. Жену свою ругает при других дурой .Комната для прислуги у него сырая и горничные постоянно наживают ревматизм..."(9)

Герои Чехова испытывают сильное противоречие в своей жизни.Они все призывают и проповедуют высокие идеалы , однако в реальной жизни они морально разрушены.Из них можно перечислить доктора Рагина " Палата № 6" и профессора Серебрякова " Дядя Ваня "

В своей статье " Гоголь и Чехов " М.Л.Семанов отмечает, что Чехов очень сильно осознал гоголевские типы , ситуации даже

так измениться! И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может статься с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости. Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!» (4)

Гоголь был убежден в том, что чувство испуга от пошлости пойдет на пользу России. «...Пошлость всего вместе испугала читателя,— пишет Гоголь в «Выбранных местах».— Испугало их то, что один за другим следуют у меня герои один пошлее другого, что нет ни одного утешительного явления, что негде даже приотдохнуть или дух перевести бедному читателю... Русского читателя испугала его ничтожность более, нежели все его пороки и недостатки. Явление замечательное! Испуг прекрасный!» (5)

реализме Чехова пишет Горький М." Никто не понимал так онько , как Антон Чехов , трагизм мелочей жизни , никто о не умел так беспощадно правдиво нарисовать людям позорную и тоскливую картину их жизни в тусклом хаосе мещанской обыденщины"(6)

Сам Пушкин писал о Гоголе " ни у одного из авторов не была дара выставлять так ярко пошлость человека , чтобы вся та мелочь , которая ускользает от глаз , мелькнула бы крупно в глаза всем .. "(7)

Многие литературоведы обычно считают эту особенность Гоголя одной из основных характкристик его творчества.И то же самое можно встретить в работах посвященных Чехову.

Любой читатель гоголевского творчества сразу почувствует как все в мире дышит обманом, как человек сурово придавлен, пошлость живет в богатстве и почете.

Близость Гоголя и Чехова обусловлена единством художественного направления. Великие достижения обоих писателей в русской литературе являются неподражаемыми образцами реализма.

Можно сказать, исходя из биографических данных , что Чехов видел в Гоголя своим творческим образцом. Чехов с раннего детства чувствовал в себе притягу к писательству и чтению, увлекался церковным пением, даже руководил церковным хором.Первые его литературные опыты были осуществленны еще в школьные годы. Эти опыты были связаны с рукописным ученическим журналом " Зайка " и письмами к родным, где появился его талант критика и писателя.Чехов ставил Гоголя себе за образец и любил его найбольше из всех классиков русской литературы.

Многие литературоведы относят обоих писателей к одним и тем же литературным направлениям и прежде всего к реалистичческой литературе и сатирической традиции в русской литературе. Также как и Гоголь " Чехов довел традицию реализма до высшей точки, до возможного предела, даже которого, кажется, нельзя было идти."(2)

Факт влияния Гоголя на формирование русского реализма несомнен. В реализме Гоголя Чехов научился изобразить национальные особенности .Реализм Чехова – это новый этап в истории русской литературе.Здесь мы видим гоголевское внимание к человеку, которое блогадаря Чехову поставило на место тему маленького человека. « Первые пробы этой темы видим уже в (Арабесках), где главное, что привлекает его внимание, - человек»(3)

Оба писателя обрашают большое внимание на пошлости жизни бедных людей , посвящают свои работы раскрытию как эта пошлость проникает в человеческую жизнь.Описав встречу Чичикова с Плюшкиным Гоголь пишет: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог

Гоголевское в творчестве Чехова

Др.Мухамед Наср эль-дин эль-Гебали *

С восхода критической науки литературоведы пытаются выявлять причины преемственности литературных традиций .Но однозначенного решения этой проблемы еще не найдено.Для нас важно то, что данная связь реально ощутима.М.Шолохов писал:
" мы все связаны преемственностью художественного мышления и литературными традициями "(1)

Слово «традиция» (лат. Tradere- передавать).Этот литературный термин применяется обычно по отношению к преемственности. которая объединяет ряд последовательных литературных явлений.Это слово также вызывает сразу в сознании читателей такие понятия как : влияние ; заимствование.

Все элементы поэтики могут стать материалом литературной традиции.Здесь можно говорить о тематике, композиции, стилистике, ритмике. Литературная критика также как художественная литатура подчиняется известным традициям.Это сказывается в методах работы и выводах .

Многие критики писали о родственности литератур и авторов , генетической связи и преемственности.Проблема традиции Н.В.Гоголя в творчестве русских писателей занимает особое место в литературной критике.Однако до сих пор степень изученности влияния Гоголя на творчество Чехова не соответствует значения обоих авторов как авангарда русской литературы.И хотя оба писателя принадлежат к разным историческим и культурным эпохам, однако эта тема остается актуальной поскольку в настоящее время все интересующиеся чеховским творчеством пытаются исследовать связи писателя как с предшественниками так и с последующими литературными традициями.

د. محمد نصر الدين محمد الجبالي- مدرس بكلية الالسن– قسم اللغة الروسية



يطلب من

* مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد- القاهرة.
ت: ٣٩١٤٣٧٧

مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية
٤٤ ش سعد زغلول.
تليفاكس: ٤٨٣٣٣٠٣

* مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا.
ت: ٣٩٠٠٨٦٨-٣٩١٩٣٧٧

* دار الإبداع للصحافة والنشر
٩٥٣ كورنيش النيل- القاهرة.
ت ٥٣٢٦٧٤٤

* مكتبة دار البشير بطنطا
٣٣ ش الجيش عمارة الشرق.
ت: ٣٣٠٥٥٣٨

* مكتبة دار العلم
الفيوم- حي الجامعة.
ت ٣٤٥٨١٣

FIKR WA IBDA'



NO. 38
JAN. 2007